

MÍRIAM ANDRÉA DE OLIVEIRA

**A MULHER E AS ARTES: AS PINTORAS DA PRIMEIRA REPÚBLICA,
NO RIO DE JANEIRO**

Tese de Doutorado
Orientadora: Eulália L. Lobo

RIO DE JANEIRO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
1998

MÍRIAM ANDRÉA DE OLIVEIRA
A MULHER E AS ARTES: AS PINTORAS DA PRIMEIRA REPÚBLICA, NO
RIO DE JANEIRO

Tese submetida ao Corpo Docente do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de doutor.

Eulália Maria Lahmeyer Lobo

Eulália Maria Lahmeyer Lobo
(Presidente da Banca)

Rogério Medeiros

Orlando Teixeira

Leandro de Almeida

Marcelo de Moraes Junior

Rio de Janeiro
Abril de 1998

OLIVEIRA, MÍRIAM ANDRÉA DE

A mulher e as artes: As pintoras da Primeira República, no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, UFRJ, IFCS, 1998.

XIII, 424 f

Tese: Doutora em História Social

1. Mulher 2. Arte 3. Rio de Janeiro. 4. Primeira República 5. Pintura

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro - IFCS

II. Título

Ao Professor Donato Mello Junior
(*in memorian*)

AGRADECIMENTOS

As etapas evolutivas que tornaram factível a finalização desta monografia apresentaram decisivos momentos de impacto, sendo que um dos principais foi motivado pelo incentivo proporcionado pela historiadora Eulália Lobo, minha orientadora, a quem devo não só gratidão por sua inesgotável tolerância, como também por suas atenções para com minhas dúvidas, e pela compreensão e aceitação de minhas inquietações.

Este trabalho corresponde a um roteiro cujas alamedas percorridas só se tornaram exeqüíveis graças ao apoio e colaboração de diversas instituições e pessoas.

Agradeço a Ana Zita de Oliveira, que não só se superou como mãe, antes, durante e depois de minha gravidez, como agora, também, como zelosa avó de Bruna, meu bebê.

À CAPES, que financiou estudos e pesquisas para a realização deste projeto, agradeço pela oportunidade inequívoca a mim concedida.

Ao Professor Donato Mello Júnior (*in memorian*) e Sr. Bruno Lobo (*in memorian*), que tanto contribuíram com suas preciosas informações sobre as artistas estudadas, sou profundamente agradecida.

Minha gratidão também se volta para o Professor Agenor Rodrigues Valle e para o Colecionador Sérgio Sahione Fadel, que contribuíram com as obras raras cujas reproduções ilustram este trabalho.

Sem meus professores do Doutorado, cujos férteis e lúcidos ensinamentos através dos campos da História foram tão valiosos, a realização deste trabalho teria sido árida caminhada.

Importante também foi o estímulo dos colegas, destacando-se Sérgio Gil, Surama e Sylvia Lenz. Meus agradecimentos à secretária Marilena por sua atenção.

As entrevistas das artistas Celita Vaccani, Laura Maia e Cordélia de Andrade, e Hilda Campofioritto (*in memorian*), com seu filho Italo Campofiorito, se destacam, pois enriquecem o passado com seus profundos toques de um presente ainda vivo e palpitante.

À Igreja Positivista do Brasil (cujas obras foram catalogadas por mim) e a Capela Positivista de Paris (que me abriu as portas para todo o seu precioso acervo); aos Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, Museu D. João VI do Rio de Janeiro, Arquivo Nacional do Rio de Janeiro e Instituto Histórico do Rio de Janeiro; ao

Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora; aos Archive Nationale (CARAN), Bibliotheque Nationale, Musée d'Orsay e Maison d' Auguste Comte, em Paris, e ao National Museum of Women in the Arts, nos EE.UU., agradeço pelo livre acesso ao material para pesquisa.

Foi essencial a colaboração de Angélica Barroso para a catalogação do vasto material recolhido durante todos estes anos, a assistência de Antônio Carlos Amazonas Salles na área de informática, tendo meu trabalho contado ainda com a dedicação da revisora Joanna Carlota.

Para todos Vocês, ficam aqui registrados, agora e para o futuro, minha admiração, respeito e gratidão de hoje e de sempre.

RESUMO

Designado o tema de nossa pesquisa como "A mulher e as artes: as pintoras durante a Primeira República, no Rio de Janeiro", pretendemos estudar a condição artística das mulheres participantes das Exposições Gerais da Escola Nacional de Belas Artes.

Insere-se no campo da História Cultural, aliado à nova tendência historiográfica, o trabalho por nós desenvolvido.

O nosso tema é a mulher, ou melhor dizendo, a mulher pintora. Para lançar luzes sobre as imagens produzidas por elas a partir da análise interdisciplinar, temos que entender suas relações com a sociedade e seu próprio imaginário social. Esse imaginário é constituído por suas representações de mundo, ou seja, os gestos pictoriais pelos quais essas artistas se colocavam em cena.

Das 209 artistas estudadas, nota-se que nas suas produções artísticas, o Realismo Burguês é a forma de expressão usada por elas. Enfatizam temas extraídos do cotidiano dos segmentos mais favorecidos da escala social.

A dissertação integra as mulheres - artistas - na corrente histórica das realizações culturais da Primeira República, assim, promovendo nítida visualização do posicionamento das pintoras da atualidade.

ABSTRACT

The goal of our research is to study the social origins and the cultural background of the women painters who participated of the General Exhibitions of the National School of Fine Arts located in Rio de Janeiro.

Our thesis is included in the perspective of cultural history and based on an interdisciplinary approach to understand the women painters' position in the Brazilian Society of the turn of the century, their image of the world and of themselves, reflected in the images and paintings.

The study of the lives of a sample of 209 artists revealed that realism prevailed in their style and the predominant themes of their paintings were taken from daily life of the bourgeoisie, to which most of them belonged.

The analysis of these artists is developed within the framework of the cultural background of the Brazilian Republic and its contemporary reflections.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| 1 <u>INTRODUÇÃO</u> | 1 |
| 2 <u>O RIO DE JANEIRO ATRAVÉS DAS IMAGENS DAS PINTORAS</u> | 12 |
| 2.1 CENÁRIO PÚBLICO | 12 |
| 2.1.1 <u>Fisionomia da cidade</u> | 12 |
| 2.1.2 <u>Lazer e entretenimentos</u> | 25 |
| 2.1.2.1 A família em sociedade | 25 |
| 2.1.2.2 A praia e a prática esportiva | 45 |
| 2.2 CENÁRIO PRIVADO | 51 |
| 2.2.1 <u>O lar</u> | 51 |
| 2.2.2 <u>Festejos familiares</u> | 64 |
| 2.2.3 <u>A estética feminina: beleza e moda</u> | 69 |
| 3 <u>CURSO DA VIDA</u> | 77 |
| 3.1 <u>EDUCAÇÃO FEMININA</u> | 77 |
| 3.2 <u>SITUAÇÃO JURÍDICO-SOCIAL-PROFISSIONAL DA MULHER</u> | 87 |

| | |
|--|-----|
| 3.2.1 <u>Voto</u> | 96 |
| 3.2.2 <u>Participação nas profissões</u> | 100 |
| 3.3 <u>IMAGEM POSITIVISTA DA MULHER</u> | 106 |
| 3.3.1 <u>A versão moral e social</u> | 110 |
| 3.3.2 <u>A representação simbólica</u> | 117 |
| 3.3.3 <u>As artes positivistas: pintura e escultura</u> | 124 |
| 4 <u>ARTISTAS PLÁSTICAS: MEMÓRIA E HISTÓRIA ORAL</u> | 131 |
| 4.1 <u>ENTREVISTAS</u> | 335 |
| 4.1.1 <u>Celita Vaccani (ANEXO 1)</u> | 335 |
| 4.1.2 <u>Laura Maia (ANEXO 1)</u> | 370 |
| 4.1.3 <u>Cordélia de Andrade (ANEXO 1)</u> | 402 |
| 4.2 <u>ANÁLISE DO MATERIAL</u> | 131 |
| 5 <u>AS PINTORAS E A ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES</u> | 189 |
| 5.1 <u>DADOS BIOGRÁFICOS DAS PINTORAS E A SUA PRESENÇA NAS EXPOSIÇÕES GERAIS</u> | 201 |
| 5.2 <u>PRODUÇÃO PLÁSTICA: REALISMO BURGUEÊS</u> | 291 |
| 6 <u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u> | 306 |
| 7 <u>FONTES E BIBLIOGRAFIA</u> | 310 |
| 7.1 <u>FONTES</u> | 310 |

| | |
|--|-----|
| 7.1.1 <u>Pictóricas e fotográficas</u> | 310 |
| 7.1.1.1 Acervos públicos | 310 |
| 7.1.1.2 Acervos particulares | 311 |
| 7.1.2 <u>Arquivísticas</u> | 313 |
| 7.2 BIBLIOGRAFIA | 319 |
| 7.2.1 <u>Livros</u> | 319 |
| 7.2.2 <u>Artigos, teses, folhetos</u> | 332 |
| 8 <u>ANEXOS</u> | 3 |
| 8.1 ANEXO 1 | 335 |
| 8.2 ANEXO 2 | 419 |

1 INTRODUÇÃO

Designado o tema de nossa pesquisa como "A mulher e as artes: as pintoras durante a Primeira República, no Rio de Janeiro", pretendemos estudar a condição artística das mulheres participantes das Exposições Gerais da Escola Nacional de Belas Artes¹.

Para lançar luzes sobre as imagens produzidas por essas artistas, temos que entender suas relações com a sociedade e seu próprio imaginário social. Esse imaginário é formado por suas representações de mundo, ou seja, os gestos pictoriais pelos quais elas se colocavam em cena.

São grandes as dificuldades envolvidas na realização de estudos e pesquisas sobre as manifestações artísticas femininas. A mulher artista brasileira², que e

¹ Cronologicamente, nossa pesquisa observará o período que vai de 1889 (Proclamação da República) até 1930 (término da República Velha), década em que se inicia o "I Salão Feminino", em junho de 1931. O Salão foi organizado por Georgina de Albuquerque, Regina Veiga, Cândida Cerqueira, Marques Junior, Nestor de Figueiredo, e teve apoio da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Foram mostrados 194 trabalhos de 63 artistas.

² A maior parte das mulheres que dedicaram-se a carreira artística na Primeira República era da elite.

objeto do nosso estudo, não tem sido privilegiada nas abordagens históricas. Na verdade, pouco se sabe de suas vidas, papéis e experiências do passado.

Na medida em que nos aprofundamos em um tema que propõe uma contribuição ao estudo da sociedade do Rio de Janeiro na Primeira República, a partir do tratamento da categoria artística (plástica, e feminina), cremos que tal pesquisa desempenhou um importante papel pioneiro: com relação ao Brasil, não conhecemos trabalho similar.

O âmbito de interesse da História ampliou-se de maneira considerável, nas últimas décadas. Como objeto da produção historiográfica, não mais se observa a polarização nos grandes temas.

Insere-se no campo da História Cultural, aliado à nova tendência historiográfica, o trabalho por nós desenvolvido, podendo ser visto como análise, ou reconstituição do "gênero" pintoras.

Suely Kofes aponta os impasses epistemológicos dos estudos sobre gênero. Discute o ponto de vista de duas estudiosas do assunto. A primeira, a historiadora feminista Joan Scott, resumindo o seu intento, dizendo que: "gênero é uma categoria analítica"³; a segunda, a antropóloga Marilyn Strathern, relata que "gênero não é

³ Scott, apud Kofes, Suely. Categorias analíticas e empíricas: gênero e mulher: disjunções, conjunções e mediações. São Paulo UNICAMP, Cadernos Pagu, nº 1, 1993. p. 21.

afirmado como uma categoria analítica⁴ ". Nesse jogo, a segunda pesquisadora justifica o gênero enquanto categoria de diferenciação, referindo-a às relações internas entre partes de pessoas, sendo que a primeira cientista faz afirmativas em torno do conhecimento sobre a diferença sexual, e que esta diferença é fundamentalmente cultural. Kofes também lembra que estudos sobre gênero afirmam sua transcendência sobre as divisões e tradições disciplinares. Do ponto de vista desta autora, é importante considerar melhor a contribuição que a antropologia acumulou, em sua tradição, sobre categorias de gênero: "porque nesta disciplina as discussões sobre os estudos de gênero e sobre mulher podem contribuir para as questões epistemológicas que a discussão contemporânea tem colocado em primeiro plano"⁵ .

Como vimos, a questão de “gênero” é uma opção teórica⁶ , por isso o termo será utilizado, daqui para frente, dentro da tradição da história da arte “pintura de gênero⁷”.

⁴ Strathern, apud Kofes, Suely. Categorias analíticas e empíricas: gênero e mulher: disjunções, conjunções e mediações. São Paulo: UNICAMP, Cadernos Pagu, nº 1, 1993. p. 22.

⁵ Kofes, Suely. Categorias analíticas e empíricas: gênero e mulher: disjunções, conjunções e mediações. Artigo publicado no Caderno Pagu, nº1. São Paulo: UNICAMP, 1993. p. 29.

⁶ “Muitos daqueles que usam o termo gênero, na verdade se denominam historiadores feministas. Isso não é somente uma submissão política, mas também uma perspectiva teórica que nos leva a encarar o sexo como um modo melhor de conceituar a política. Muitos daqueles que escreveram a história das mulheres consideram-se envolvidos em um esforço altamente político, para desafiar a autoridade dominante na profissão e na universidade e para mudar o modo como a história é escrita. E grande parte da atual história das mulheres, mesmo quando opera com conceitos, de gênero, está voltada para as preocupações contemporâneas da política feminista entre eles, nos Estados Unidos atualmente, o bem-estar, o cuidado dos filhos e o direito ao aborto”. Scott, Jean. História das mulheres. In: Burke, Peter (org). A escrita da história. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1992 p. 65-66.

⁷ O conceito de “pintura de gênero” será dado no capítulo “As pintoras e a Escola Nacional de Belas Artes”.

As preferências teóricas e metodológicas não se formam só a partir do interesse em aumentar o conhecimento científico; dependem, também, da necessidade de legitimar as maneiras de fazê-lo, na pesquisa ou na docência.

Nestor García Canclini, antropólogo da cultura, sustenta:

"os temas - (...) - da moda se estabelecem, em parte, por exigências provenientes da dinâmica própria do conhecimento, mas também pelas relações de solidariedade e cumplicidade entre os membros de cada instituição, entre os que pertencem ao comitê de redação de uma revista ou aos próprios membros da banca examinadora da tese".⁸

Alguns historiadores, como Robert Darnton (um dos autores mais representativos da eficácia do diálogo interdisciplinar entre antropologia e história), Jacques Le Goff, Carlo Ginzburg e E.P. Thompson, também nos têm chamado a atenção para as vantagens da colaboração entre estas disciplinas teóricas.

Embora este diálogo não seja exclusivo da História no âmbito das demais ciências sociais, o enfrentamento destas questões na elaboração da interpretação histórica faz com que a constituição da disciplina esteja profundamente marcada por uma relação dialética entre ciência e filosofia, entre a empiria e a metafísica, ou entre o dado e o significado.

Luís R. Cardoso de Oliveira chama a atenção para o fato de que: "nas ciências sociais em geral, e na antropologia em particular, o objeto só começa a ser desvelado

⁸ Canclini, Nestor García. Antropólogos sob a lupa ?. São Paulo: Ciência hoje, vol.15 /nº90, 1993. pp. 30-31.

quando os problemas definidos na comunidade de pesquisadores encontram algum respaldo (ou referencial) nas representações da sociedade (ou grupo social) que está sendo estudado."⁹

Do ponto de vista do mesmo autor, como na Antropologia, o “estranhamento”, na prática do trabalho de campo, também caracteriza o trabalho do historiador, principalmente daquele que se dedica ao estudo dos períodos históricos (ou das sociedades) mais distantes (no tempo) de sua contemporaneidade.

Ginzburg, em seu livro "A micro-história e outros ensaios", aponta algumas dificuldades do diálogo entre a História e a Antropologia.

Como guia geral de análise, tomamos de Ginzburg uma observação mais enfática a respeito destas obscuridades, que foi expressa da seguinte maneira:

"O debate levado a cabo por Keith Thomas e Hildred Geertz em "The Journal of Interdisciplinary History" mostra como é difícil o diálogo entre historiadores e antropólogos. O conceito de prova parece crucial neste contexto. Os historiadores das sociedades do passado não podem indicar as suas fontes, como os antropólogos".¹⁰

⁹ Oliveira, Luis R. Cardoso. A vocação crítica da antropologia. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. p. 74.

¹⁰ Ginzburg, Carlo. A micro-história e outros ensaios. Lisboa: Difel, 1991. p. 206

Deste ponto de vista, a analogia entre as duas disciplinas gera hipóteses e comparações a serem submetidas a verificações. O autor levanta, assim, questões básicas que perpassam a orientação que foi dada ao nosso trabalho.

O assunto de nosso trabalho versa a respeito de mulheres-artistas-pintoras. Para se esclarecer as produções artísticas destas pintoras partindo-se de uma averiguação dos conteúdos, teremos que construir uma ponte entre os seus relacionamentos sociais e os pictóricos representativos de suas próprias vidas. Por isso desenvolvemos o primeiro capítulo “O Rio de Janeiro através das imagens femininas” visando examinar a interação da mulher com a cidade do Rio de Janeiro durante o primeiro período republicano no Brasil, quando uma rápida e profunda transformação do meio urbano induzia a novos padrões de comportamento social no cenário público e privado.

As imagens (fotográficas e pictóricas¹¹) escolhidas para a ilustração deste capítulo representam momentos “retratáveis” na vida das artistas, que desejavam fixar este determinado momento, permitindo que se pudesse transformá-lo num

¹¹ A fotografia e a pintura comunicam através de mensagens não verbais, cujo signo construtivo é a imagem “A imagem é um ato mental, um ato técnico, em resumo é um ato. É um ato que nos permite ao mesmo tempo figurar e comunicar, mas é preciso que essa comunicação seja vista da maneira em que é transmitida”. O seu contexto é o único método que permite compreender o sentido e a significação Duvignaud, Jean. A imagem e seu contexto cultural. Rio de Janeiro: Temas de História/AUSU, 1981. p. 43.

objeto-imagem, ou numa série sucessiva de imagens, que mantém presente a memória.

A reunião dessa documentação permitiu agregar material de grande diversidade. O reconhecimento dos personagens envolvidos nas imagens acompanha a coleta do material. Estas estampas pertencem a acervos públicos e particulares.

Através de uma vasta bibliografia a respeito do Rio de Janeiro nesse período foi desenvolvido este capítulo.

O segundo capítulo “O curso da vida” estudou as mulheres nos seus próprios termos, à luz das atividades que executam e das posições que ocupam em suas próprias sociedades. O emprego de documentação, como registros judiciais, possibilitou distinguir o ideal formal do comportamento das mulheres, incluindo sua participação tanto nas estruturas sociais, quanto nas regionais e nacionais. Serão utilizadas fontes impressas ainda convencionais, como debates em congressos, jornais e revistas, para o esclarecimento de uma variedade de itens, como divórcio, sufrágio feminino, e feminismo, incluindo tanto conceitos tradicionais quanto os pontos de vista reformadores acerca das mulheres e da família.

Recolhemos material necessário para investigar os efeitos de movimentos filosóficos¹² sobre as percepções que as mulheres têm de seus papéis, e sobre as

¹² Como é o caso do positivismo.

relações de poder entre homem e mulher, ou então, para pesquisar a prescrição de papéis e a insatisfação com eles, e tentar relacioná-los com comportamento real.

O terceiro capítulo “Artistas plásticas: memória e história oral” teve como finalidade estudar a condição artística feminina a partir de depoimentos das artistas¹³ : Celita Vaccani, Laura Maia e Cordélia de Andrade.

Nosso trabalho de entrevistas contou com equipamento de vídeo cassete¹⁴, forma de entrevista de História Oral que apresenta vantagens, uma vez que se faz uso, também, de fontes visuais, como é o nosso caso. Uma dessas vantagens é o poder filmar a situação *in loco*, da entrevista, o poder registrar, visual e sonoramente, não apenas o entrevistado, mas também o entrevistador, permitindo a captação de todos os mínimos sinais da expressão-não-verbal, e uma outra vantagem sendo o poder observar, também, a localização dos que dela participam, suas reações, expressões e movimentos.

A metodologia que orientou a elaboração destes documentos baseia-se na utilizada pelo CPDOC.

O roteiro geral para entrevistas de História Oral¹⁵ teve como objetivo cobrir a trajetória e o desempenho das artistas entrevistadas. Consideramos de relevância

¹³ Num primeiro momento, foi feita a transcrição dos testemunhos e, em outra etapa, a sua análise.

¹⁴ Editamos 1 hora e 40 minutos em VHS.

¹⁵ Insere-se no âmbito de história Oral de Vida, este capítulo.

abordar não somente a formação das artistas (situação social, atividades na infância e adolescência, experiências vividas, influências que sofreram, e assim por diante), como seu caminho até ingressar na arte, laços que estabeleceram com professores e colegas, rede de relações com outros artistas contemporâneos, vínculo com o momento atual da arte, e outros.

Este capítulo desvendou um método de pesquisa que produz fonte especial, ou seja, a fonte oral, viabilizando melhor compreensão de estratégias de ação e da representatividade das artistas da Escola Nacional de Belas Artes.

O quarto e último capítulo “A pintura feminina e a Escola Nacional de Belas Artes” foi feito através dos Catálogos das Exposições Gerais¹⁶ da Escola Nacional de Belas Artes.

O material biográfico disponível forneceu apenas um acesso inicial à forma pela qual se deu o trabalho da artista, e as possíveis implicações em seu processo interior.

A dificuldade de se obter maiores informações sobre as artistas daquele período reside na extrema escassez de material bibliográfico. Os que escreveram sobre história da arte ou da pintura¹⁷ voltaram-se, basicamente, para os artistas

¹⁶ As Exposições Gerais foram determinantes na futura posição artística de muitos pintores, pois conferiam formação artística e intelectual valorizada pela sociedade carioca.

¹⁷ Do ponto de vista de Ginzburg, “Já se foi o tempo em que os historiadores acreditavam dever trabalhar exclusivamente com fontes escritas. Já Lucien Febvre convidava ao exame de ervas, formas dos campos, eclipses da lua: por que não, então, também pinturas, por exemplo, as de Piero?...” Do nosso lado, fazemos uma

considerados econômica, histórica e politicamente expressivos, o que, flagrantemente, nunca foi o caso das artistas a serem biografadas.

A questão biográfica será discutida dentro do marco das relações sociais examinadas por Ernest Kriz e Otto Cruz, no livro “Lenda e magia na imagem do artista”.

Das 209 artistas levantadas nos Catálogos das Exposições Gerais da Escola Nacional de Belas Artes, nota-se a presença de mulheres de nacionalidades russa, alemã, francesa, inglesa, argentina e etc.

Foram explanadas as questões do Realismo, formando ponte com o Realismo¹⁸ desenvolvido pelas artistas. A pintura, como toda e qualquer fonte histórica, deve passar pelos caminhos da crítica interna e externa. A produção plástica feminina será analisada levando em conta as considerações teóricas de

indagação: por que as pinturas das mulheres do século XIX e início do século XX estariam excluídas deste pensar? - Arremata o mesmo historiador - “Elas {pinturas} são, no fim das contas, documentos de história política e religiosa”. Ginzburg, Carlo. Indagações sobre Piero. Rio de Janeiro: Páez e Terra, 1989. p. 25.

¹⁸ Através dos catálogos, observamos que alguns dos temas usados pelas artistas inserem-se nas questões do Realismo Burguês (termo cunhado por Aleska Celebonovic). A pintura feminina por excelência restringia-se a temática própria do seu mundo: os retratos - de preferência de mulheres e crianças, e de pequenas cenas domésticas; ou as naturezas-mortas - de preferência com flores. Localizamos algumas das obras através de leilões, catálogos de exposições, acervos (públicos e particulares) e da Internet.

Henrich Wölfflin. O autor é o criador dos “esquemas” mais conhecidos da pura-visualidade¹⁹

Nossa narrativa envida esforços no sentido de integrar o sexo feminino em um contexto histórico-artístico para que também nossas artistas atuais conheçam suas antecessoras, já que supomos ser este trabalho um legado para a posteridade e desejamos que as gerações do porvir encontrem aqui subsídios para seus futuros trabalhos.

¹⁹ A escola de Viena (Fiedler, von Hildebrand, Riegel, Wölfflin, Dvorák, Wickhoff, Schlosser), que elabora a teoria da pura-visualidade (Reine Sichtbarkeit), define a arte como “linguagem de formas e de cores”

2. O RIO DE JANEIRO ATRÁVES DAS IMAGENS FEMININAS

2. 1. CENÁRIO PÚBLICO²⁰

2.1.1. Fisionomia da cidade

A Proclamação da República foi marco decisivo para as modificações urbanas registradas no Rio de Janeiro, divisor de águas que definiu, em síntese, toda a vida da Cidade-Capital, não só como pólo sócio-econômico-financeiro, mas igualmente como cultural e artístico do País, metrópole que foi alçada à categoria de Distrito Federal em 24 de fevereiro de 1891, pela Constituição Republicana, em seu Artigo 2º²¹

Mesmo sufocada pelos laços herdados da época do colonialismo, assim mesmo a Cidade consegue enfrentar e ressurgir de seu ranço para administrar bem

²⁰ A definição de público refletida por Littré será dada no item a respeito da imagem positivista da mulher.

²¹ Sobre o assunto ver Mello Junior, Donato. Rio de Janeiro: planos, plantas e aparências. Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, 1988; Cardoso, Ciro Flamarión & Araújo Paulo Henrique da Silva. Rio de Janeiro. Madrid: MAPFRE, 1992; Araújo, Rosa Maria Barboza de. A vocação do prazer: A cidade e a família no Rio de Janeiro republicano. Rio de Janeiro: Rocco, 1993; Rios Filho, Morales de los Rios. O Rio de Janeiro da Primeira República. In Revista do IHGB. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1966. Rev. 272; Silva, Fernando. Rio de Janeiro em seus quatrocentos anos. Rio de Janeiro: Distribuidora Record, 1965; Macedo, Sérgio D.T. Memórias do Rio. Rio de Janeiro: Record, 1964 e Coelho, Lucinda Coutinho de Mello. Aspectos da evolução urbanística de uma cidade-estado. São Paulo: Separata dos Anais do VII Simpósio Nacional dos Professores Universitários de História, 1974.

a modernidade que, lutando contra um arraigado tradicionalismo, sai vitoriosa, em plenitude, a partir de 1920²².

Ruas estreitas e vielas imundas, em paralelepípedos, quase sem arborização, assim era o Rio de Janeiro na época do Império. Apesar dos planos de reformas e de alguns melhoramentos, os primeiros anos logo após a Proclamação da República foram, rigorosamente, marcados pela sobriedade direcionada à sobrevivência política, à consolidação do regime e à ascensão econômica, inclusive com o providencial auxílio da cobrança dos impostos atrasados.

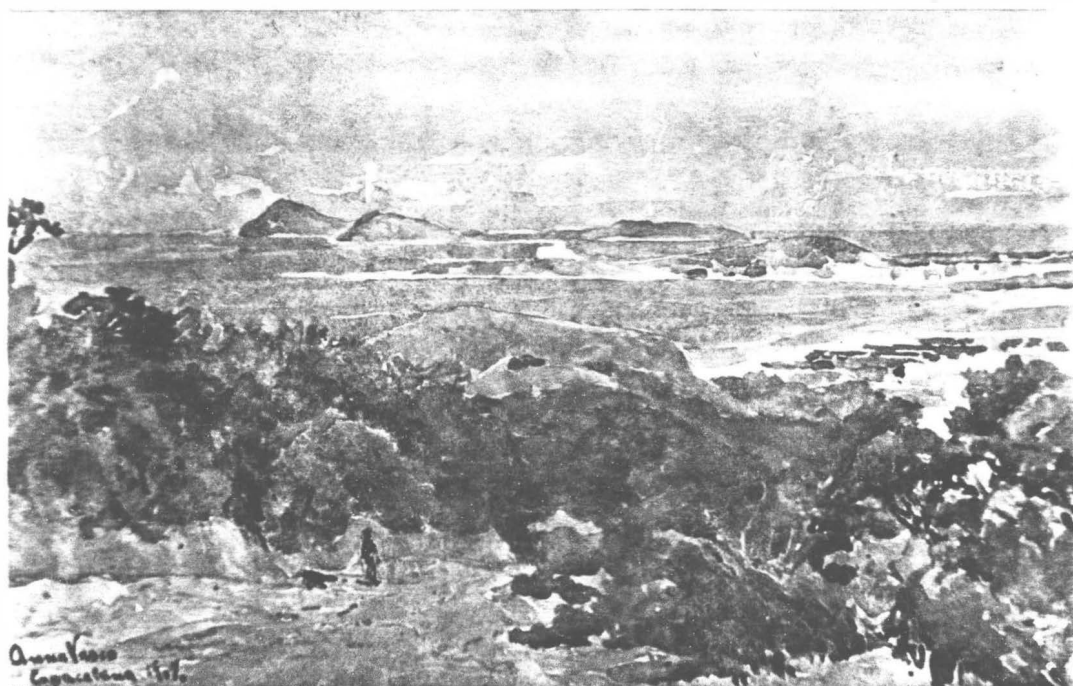
No Rio de Janeiro, entre as Ruas do Carmo e da Quitanda, foi a Rua Sete de Setembro convertida em avenida. Devemos ao então responsável pela Cidade, Dr. José Félix da Cunha Meneses, Presidente do Conselho da Intendência Municipal²³ a partir de março de 1890 e até 23 de novembro de 1891, a autorização para a abertura do Túnel da Rua Real Grandeza²⁴, e o prolongamento da linha de bonde da Cia. Jardim Botânico até o bairro de Copacabana²⁵.

²² Ver Benchimol, Jaime Larry. Pereira Passos Um Haussmann Tropical. Rio de Janeiro Biblioteca Carioca, 1990.

²³ Este era um Conselho que substituiu a Câmara Municipal, tendo sido composto por sete membros, que eram nomeados pelo Governo Provisório, logo após a Proclamação da República.

²⁴ Atualmente denominado Túnel Alaor Prata, ou Túnel Velho, por ser o mais antigo da Cidade do Rio de Janeiro.

²⁵ A linha ia até a igrejinha onde hoje se localiza a Fortaleza de Copacabana. Sobre Copacabana ver Holanda, Nestor. Itinerário da paisagem carioca. Rio de Janeiro. Letras e Arte, 1965.



IL. 1. “ Vista de Copacabana”. Anna Vasco
 FONTE: Coleção Ronaldo do Valle Simões

O governo de Campos Sales (1898-1902) foi o ponto de partida para uma nova era: a *belle époque*, a partir da qual começaram a ocorrer as grandes transformações na capital do País, a cidade do Rio de Janeiro, para onde convergiu o maior número de oportunidades sócio-econômico-financeiras, além de, conseqüentemente, educacionais, culturais e artísticas²⁶.

²⁶ Sobre as reformas urbanas do Rio ver Needel. Jeffrey D. *Belle époque tropical*. São Paulo Companhia das Letras, 1993. p. 55.

É a partir de 1900 que a Capital do País, a Cidade do Rio de Janeiro, se transforma em metrópole urbana, onde prevaleciam as carreiras empresariais, burocráticas e profissionais, por onde circulava, triunfante, o universo das elites.

Em 15 de novembro de 1902²⁷, quando outro paulista, o fazendeiro Francisco de Paula Rodrigues Alves, é eleito para a Presidência da República, tem início o “afrancesamento” da cidade do Rio de Janeiro. Uma das primeiras atitudes tomadas por ele foi nomear Francisco Pereira Passos, quase septuagenário, Prefeito da Cidade, cargo este que ele assume em 2 de janeiro de 1903, com a incumbência de planejar toda a remodelação, limpeza e saneamento da cidade exigindo, porém, do Presidente da República, uma total reestruturação do Distrito Federal através do adiamento das eleições para vereador, exigência esta que provocou muita polêmica, na época, mas que foi prontamente atendida, já que Pereira Passos gozava da fama de, além de magnífico engenheiro, ser também excelente administrador. Suas observações pessoais levaram-no à reformulação de repartições municipais como as de Fazenda, Higiene e Assistência, Obras e Viação e Limpeza Pública. A área de

²⁷ Sobre a avaliação da reforma urbana do Rio de Janeiro de 1902/1906 ver Pereira, Sonia Gomes. A reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca Rio de Janeiro: UFRJ, 1992. p. 11.

instrução, já então exemplar, foi ainda mais melhorada com ênfase maior dirigida à tecno-profissionalização²⁸.

As recentes reformas levadas a cabo em grandes capitais europeias como Paris²⁹, e até na vizinha Buenos Aires, a notória formação francesa de Pereira Passos³⁰, sua consciente e bastante alicerçada inspiração em Haussmann³¹ - o idealizador da moderna Cidade-Luz - compartilhada por uma equipe profundamente profissional de especialistas, captaram esforços conjuntos, municipais e ministeriais, que culminaram na escolha, pelo engenheiro Lauro Müller, então Ministro dos Transportes e Obras Públicas, de Francisco Bicalho, para a realização de obras no porto e adjacências - cuja conclusão deu origem a uma significativa expansão do movimento de entrada e saída de navios³² - cabendo a Gustavo André Paulo de Frontin³³ a abertura da Avenida Central (iniciada em 29 de fevereiro de 1904, foi inaugurada duas vezes: em 7 de setembro de 1904, não somente comemorando a

²⁸ Ver Cruls, Gastão. Aparências do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965. v.1. Carvalho, Delgado. História da cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1990 e Maul, Carlos. O Rio da Bela Época. Rio de Janeiro: Baptista de Souza, 1967.

²⁹ Ver Benjamin, Walter. Paris, capital do século XIX. In: Série grandes cientistas sociais, nº 50 São Paulo Ática, 1982. p. 30.

³⁰ Sobre a administração do Engenheiro Pereira Passos ver Rocha, Oswaldo Porto. A era das demolições. Cidade do Rio de Janeiro: 1870-1920. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995. p. 55.

³¹ A remodelação e o embelezamento da Cidade do Rio de Janeiro apresentaram notáveis características urbanísticas semelhantes às transformações que Hausmann operara em Paris.

³² Ver a modernização do porto em Benchimol, Jaime Larry. Op. Cit. p. 212; Brenna, Giovanna Rosso del (org). O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II. Rio de Janeiro: Index, 1985.

³³ Ver Macedo, Sérgio D T. Memórias do Rio. Rio de Janeiro: Record, 1967. p. 79

finalização das demolições, como também a independência do País, e em 15 de novembro de 1905, celebrando a Proclamação da República, passando a se chamar Avenida Rio Branco³⁴ a partir de 10 de fevereiro de 1912, quando da morte do Barão do Rio Branco, Ministro do Exterior no governo de Rodrigues Alves), que cruzava a Cidade Velha até o lado norte do cais do porto, tendo sido necessária a demolição de quinhentos e noventa sobrados. Estas demolições não significaram meramente uma física derrubada de prédios de quase três séculos de existência mas, acima de tudo, a desarticulação estrutural dos relacionamentos de sociedades que viviam naquelas casas que consideravam sua segurança e arrimo. Com trinta e três metros de largura e quase dois quilômetros de extensão, tais números eram, até então, inéditos para a América do Sul; somente em 1910 os prédios ao longo da Avenida Central ficaram totalmente prontos, finalmente. Em 26 de fevereiro de 1906 foi inaugurado um chafariz artístico na Praça da Glória, na Avenida Beira Mar já terminada, doação da indústria portuguesa Adriano Ramos Pinto & Irmãos.

Foram inúmeras as principais obras de urbanização sob o comando e orientação de Pereira Passos: a construção da Avenida Beira Mar³⁵ (inaugurada em

³⁴ Ver Avenida Rio Branco em Rosa, Ferreira. Rio de Janeiro em 1922-1924. Anuario do Brasil, 1924. p. 41.

³⁵ "Com a construção da Avenida Beira Mar fica facilitado o acesso à zona sul, configurando-se essa como local de moradia das classes mais abastadas. Surgem as mansões *art-nouveau* de Botafogo, Gávea, Jardim Botânico e Laranjeiras, local da residência de Pereira Passos, prefeito da cidade e autor do projeto urbanístico". Velloso, Mônica Pimenta. As tradições populares na Belle Époque Carioca. Rio de Janeiro: FUNART, 1988. pp. 11-2 e ver também Costa, Nelson. Rio de ontem e de hoje. Rio de Janeiro: Leo, 1958 p. 93

12 de novembro de 1906), a abertura das Avenidas de Ligação³⁶, Mem de Sá³⁷ Salvador de Sá (da Rua Estácio de Sá para a Rua Frei Caneca), da Rua Gomes Freire (da Rua Visconde do Rio Branco para a Rua do Riachuelo, da Rua Henrique Valadares e da Rua Amapá; o alargamento (para dezessete metros) das Ruas da Carioca, Sete de Setembro, Assembléia, Visconde de Inhaúma, São Bento, Conselheiro Saraiva, Camerino, Treze de Maio, Estácio de Sá, Frei Caneca e Santana, e diversas outras; ruas tortuosas como Riachuelo, Conde de Bonfim, Maris e Barros, São Francisco Xavier, Barão de Mesquita, Santa Luzia, Bento Lisboa, Catete, Marquês de Abrantes e Senador Vergueiro sofreram recuos para que fossem realizados os necessários e devidos alinhamentos. Praças, parques e jardins são criados e/ou remodelados, a exemplo da Praça da República e do Passeio Público, conforme projetos do notável arquiteto-paisagista Glaziou.

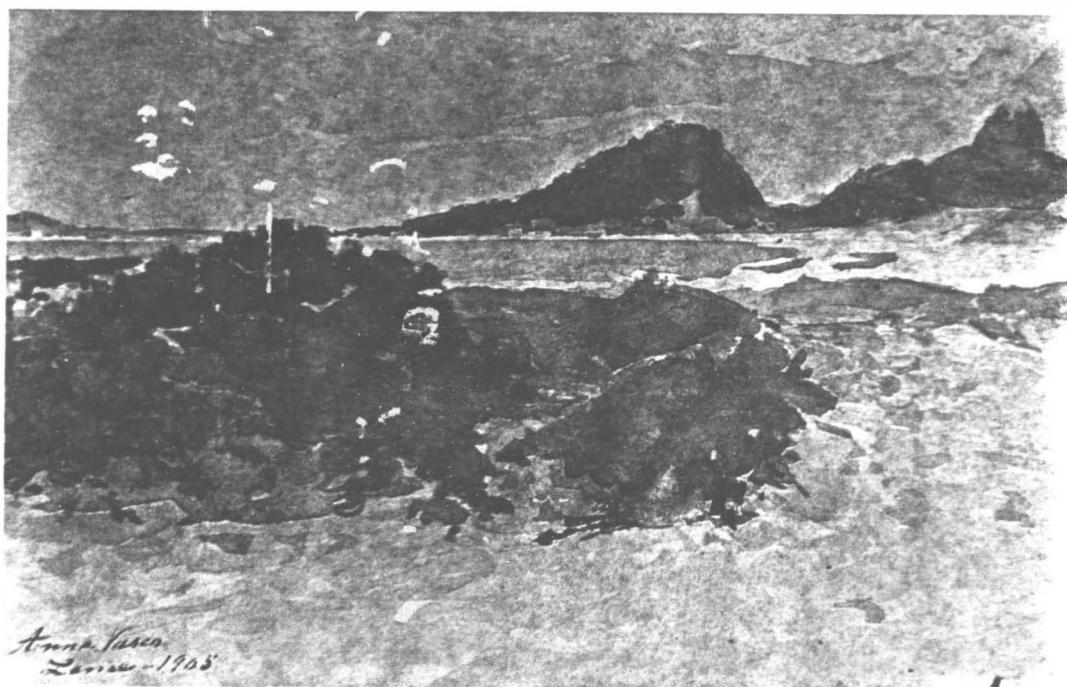
Também outras ruas foram alargadas e pavimentadas, calçadas construídas e o asfalto colocado em estradas, além de realizada a abertura do túnel do Leme; feitos melhoramentos em muitas outras vias, demolição de prédios que descaracterizavam a cidade, e o embelezamento de praças, visando sempre a melhores iluminação e ventilação.

³⁶ Entre os bairros de Flamengo e Botafogo, hoje Avenida Osvaldo Cruz.

³⁷ Da Rua Frei Caneca ao Largo da Lapa.

Até a ocorrência dos progressos urbanísticos - que resultaram também em uma ventilação melhor da Cidade, cujo clima quente e úmido afastava os estrangeiros europeus - as embaixadas e legações estrangeiras, bem como as residências dos membros das altas cúpulas da administração das empresas estrangeiras lotadas no País, tinham sede na vizinha cidade serrana de Petrópolis.

Tendo tido seu projeto e início das obras em 1906, ainda sob as ordens de Pereira Passos, a Avenida Atlântica levou bastante progresso ao bairro de Copacabana³⁸, levando em seu bojo também avanços para os bairros o Leme e



IL. 2. "Leme". Anna Vasco. 1905
FONTE: Coleção Sergio Sahione Fadel

³⁸ Ver Tourinho, Eduardo. Revelação do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1964 p. 424.

Ipanema, para onde, neste último, eram levados, em bondinho especial³⁹, os compradores de terreno em potencial.

Deve-se ao Prefeito Carlos César de Oliveira Sampaio, Prefeito do Rio de Janeiro de 7 de junho de 1920 a 15 de novembro de 1922 - durante o governo do Presidente Epitácio Pessoa - que era bastante viajado, também brilhante engenheiro, famoso professor e conhecedor profundo dos problemas que a Cidade enfrentava no setor de engenharia, a construção da Avenida do Contorno⁴⁰, ora aberta na rocha, ora erigida sobre aterro, que ligava os bairros do Flamengo e Botafogo pela orla marítima, e que fora erguida para melhorar a movimentação de veículos entre os dois bairros. Também em 1922 foram realizados os trabalhos de saneamento e melhoria das áreas que cercavam a Lagoa Rodrigo de Freitas, e em toda a região do bairro do Leblon: melhoramentos na vazão de águas pluviais, abertura de canalizações a céu aberto e embelezamento das margens da Lagoa, que incluíram a construção de cais em volta da mesma, aterramento das partes baixas de suas margens, e ou dos terrenos pantanosos à sua volta, canalização e retificação dos cursos dos rios, dos riachos e das águas das chuvas que se dirigiam para a Lagoa, calçamento e urbanização de todas as partes aterradas, e o estabelecimento do fluxo lagoa-mar-

³⁹ Estes bondinhos saíam da Igrejinha, antigamente ponto final dos bondes, em Copacabana (Posto Seis), e iam até os confins dos terrenos de propriedade do Coronel Silva, onde hoje se localiza a Praça General Osório.

⁴⁰ Atualmente Avenida Osvaldo Cruz.

lagoa, ou seja, a construção de um canal de ligação, com sua respectiva comporta, para que fosse possível a necessária movimentação das respectivas águas.

Por outro lado, foram proibidos os tradicionais costumes “bárbaros” e “incultos” dos cariocas, dentre eles os entrudos e os cordões carnavalescos sem autorização, o perambular de animais domésticos vadios, ou não, pelas ruas da Cidade, o cuspir no chão de bondes, ou neles viajar pendurado nos estribos, a venda domiciliar de alimentos - inclusive do leite, que era oferecido levando-se a vaca de porta em porta - a exposição de carne à frente dos açougues, criação de porcos no perímetro urbano; deu cabo de barracas destinadas à venda de café e bilhetes lotéricos, combateu o descaso com a manutenção estética das fachadas, inclusive mandou limpar, cercar e fazer calçadas nos terrenos baldios.

Os bondes passaram a auxiliar a dispersão das famílias de elite pelos bairros nobres da Zona Sul, de valor especial pela divulgação da idéia que associava residências à beira-mar a padrões modernos de saúde ligados ao lazer e, quando da inauguração do Túnel Velho, em 1892, ficou ainda mais fácil o acesso a Copacabana, primeira praia fora da Baía da Guanabara a ser urbanizada, e a partir de 1900 também as linhas de bondes, já então elétricos, passam a fazer, da mesma

forma. conexão das áreas urbanas com outros mais lotes de Copacabana e da Vila Ipanema⁴¹.

O antigamente nobre bairro de São Cristóvão passa a ser local onde são instaladas as indústrias, tendo em vista o porto ser próximo, bem como as redes ferroviárias, e passa a não mais ser procurado como local de residência da elite. O fluxo industrial também se expande para as antigas residências localizadas em chácaras de bairros próximos do Centro Urbano, tais como Jardim Botânico, Piedade, Laranjeiras, ou mais afastados, como Bangu⁴².

Dado o elevado índice do crescimento populacional, ficam bastante aquém das necessidades as facilidades oferecidas pelos serviços de força e luz, esgoto, água e transporte.

Dos prédios notáveis construídos à época destacam-se o Palácio Monroe⁴³, construído em 1906, a Escola Nacional de Belas Artes (1908), o Teatro Municipal⁴⁴ (1909) e a Biblioteca Nacional (1910).

Já terminadas as obras das Avenidas Central e Beira Mar, e outras mais, a Cidade do Rio de Janeiro comemorou, em 28 de janeiro de 1908, o I Centenário da

⁴¹ As residências de verão das famílias abastadas foram as primeiras edificações na praia de Copacabana, e mais tarde na de Ipanema.

⁴² Sobre os bairros ver Santos, Noronha. As freguesias do Rio Antigo. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1965. p. 13.

⁴³ Abrigo o Senado Federal até a mudança da capital do Brasil para Brasília, em 1961, tendo sido totalmente demolido posteriormente para o alargamento da saída da atual Avenida Rio Branco.

⁴⁴ A arquitetura do Teatro Municipal sofreu nitida influência da Ópera de Paris.

Abertura dos Portos, na Praia Vermelha, com apresentação de exótica arquitetura da *belle époque*. Naquela ocasião foi cogitado um teleférico para o Morro do Pão de Açúcar, as obras tiveram início imediato, tendo o mesmo sido inaugurado já em 1912.

Sob outro ângulo, também foi dada ênfase à saúde, cabendo ao sanitarista Oswaldo Cruz, educado na escola francesa de Louis Pasteur, a erradicação de doenças que então assolavam a cidade, tais como varíola⁴⁵, peste bubônica e febre amarela.

Até 1920 cercado por grades de ferro, o Passeio Público⁴⁶ avançava até a murada da praia, murada esta erguida para além da Fonte dos Amores. Para satisfazer a crescente demanda de maiores espaços para o fluxo de veículos, a área do Passeio Público foi reduzida às proporções atuais. À frente da Fonte dos Amores, exatamente onde antigamente estavam localizados os pavilhões de Mercúrio e Apolo, havia um terraço, com visão panorâmica para a Baía da Guanabara⁴⁷.

⁴⁵ “Oswaldo Cruz pediu ao Congresso que votasse uma lei tornando obrigatória a vacina antivaríólica. Imediatamente a oposição política viu na medida um excelente pretexto para alimentar as suas campanhas. (...) Os positivistas foram dos que mais veementemente se mostraram, sustentando um fogo cerrado contra a proposição governamental”. Maul, Carlos. *O Rio da Bela Época*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1967. p. 39.

⁴⁶ Obra prima do Mestre Valentim da Fonseca e Sousa durante o governo do Vice-Rei D. Luís de Vasconcelos e Souza, foi plantado e calçado em 1783.

⁴⁷ Ver Maurício, Augusto. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Alexandre Ribeiro, s/d, p. 196.

Carlos Sampaio, Prefeito do Rio de Janeiro no governo de Epitácio Pessoa, tentando preparar a cidade para as festividades do Primeiro Centenário da Independência do Brasil, em 1922, pretendeu erigir dentro do Passeio Público um prédio onde pudessem ser instalados locais para leitura e realização de festas, com vista panorâmica, para o lazer, repouso físico e espiritual dos hóspedes estrangeiros que visitassem a cidade durante as comemorações.



IL. 3. “Panorama da Baía de Guanabara”. Anna Vasco.
FONTE: Coleção do BANERJ

Pretendendo explorar, no local, jogos de azar e outras atrações noturnas, a firma S.A. Rio-Cassino foi estabelecida visando a este fim e, após vencer a

concorrência pública, iniciou a construção de dois prédios, um em cada ângulo do parque - exatamente onde antigamente se erguiam as dois pavilhões - e ligados por uma passarela, entretanto, após a falência da empresa, o Município adquiriu, em leilão público, o acervo da firma.

Finalmente, em 1924, Nicolino Viggiani e Paulo Laport se associam, e ambos recebem concessão da Prefeitura para que as ruínas dos esqueletos dos prédios - denegridos pela passagem do tempo, como horríveis sinais a macular o poético cenário do exuberante jardim - fossem transformadas em teatro⁴⁸, que Coelho Neto em 1924, batizou de Teatro-Cassino, em inequívoca homenagem ao outrora famoso Cassino Fluminense (1845), depois Novo Cassino Fluminense (1891) e, finalmente, Club dos Diários (de 1908 a 1924)⁴⁹, de saudosa memória⁵⁰.

2.1.2 Lazer e entretenimentos

2.1.2.1 A família em sociedade

⁴⁸ O contrato inicial rezava que o teatro ficaria em poder da sociedade comercial por nove anos. prazo após o qual passaria para a Prefeitura. Porém, os gastos com a construção chegaram valores elevados demais para os sócios e, assim, novo contrato determinava aumento de prazo por mais nove anos, findos os quais, de comum acordo com Paulo Laport, Nicolino Viggiani retirou-se da sociedade, já que a renda era insuficiente para ambos.

⁴⁹ Ver 'Entretenimentos', a seguir.

⁵⁰ Foi demolido, junto com o Cassino Beira Mar, ao qual estava ligado por uma pérgula, em 1936, no governo do Prefeito Henrique Dosworth, também para ceder mais espaço para os veículos. Ambos eram frequentados pela nata da sociedade, porém no subsolo dos mesmos havia dois cabarés.

O comportamento do casal em público e a maneira pela qual desempenhava suas funções de anfitrião, recebendo e divertindo seus convivas, e seu posicionamento no íntimo âmbito familiar e dentro das altas rodas da sociedade a que pertenciam, eram fatores importantes para justificar, manter e aumentar seu padrão na sociedade, e para isto existiam os meios, originários das elites anglo-francesas.

Fiéis aos padrões europeus vigentes à época, as jovens abastadas eram mantidas no seio de suas famílias, mas conservavam-se discretas e quietas quando em público, tendo plena consciência do que se esperava delas. As poucas saídas resumiam-se às idas à igreja e às reuniões em casas de amigas, mesmo assim protegidas por confiáveis representantes masculinos da família ou criadas de confiança. Também o surgimento do bonde foi de proverbial ajuda para as senhoritas e senhoras no que tange à facilidade das idas às compras, chás, teatros e, mais tarde, ao cinema⁵¹.

Havia determinados tipos de lazer e de entretenimento específicos da mulher, do homem, ou de ambos, e a este último o casal devia comparecer completo, isto é, a esposa devia estar sempre acompanhada do marido; caso ele estivesse impossibilitado de se fazer presente, ela deveria se abster de comparecer.

⁵¹ Ver Needell, Jeffrey D. Op. Cit. p. 163

As jovens de elite eram preparadas desde cedo para desempenharem seus importantes papéis de estrelas nos diversos palcos da alta sociedade, recebendo, dentro de suas próprias casas, ministrados até por tutores estrangeiros, os ensinamentos mais adequados para tal.

A crescente evolução da Cidade⁵², com o conseqüente surgimento das mais variadas espécies de opções de lazer e de entretenimento, trazia em seu bojo também as atrações cada vez maiores para a permanência das mulheres⁵³ fora de seus lares, longe de seus tradicionais afazeres eminentemente domésticos, e as crianças das elites, tão logo demonstrassem serem capazes de uma certa independência, podiam acompanhar os pais até mesmo à noite, em bailes.

Somente a partir de 1910 puderam as mulheres caminhar desacompanhadas pelas ruas fazendo compras, porém não lhes era permitido olhar para os lados, nem falar com homens, mesmo os conhecidos.

⁵² "A população da capital era de 274.972 em 1872, 522.651 em 1890, aproximadamente de 691.565 em 1900 e de 811.443 em 1906. Os recenseamentos de 1872 e 1890 incluíam, o primeiro os ausentes na época do Censo e segundo, a população regular e flutuante. O de 1900 foi considerado muito falho pelo próprio Governo que classificou o resultado como estimativa; o de 1906 foi o mais perfeito. O ritmo acelerado do crescimento da população decorria em parte do afluxo de libertos e de imigrantes. Os nacionais eram em número de 190.689 em 1872, 398.299 em 1890 e 519.849 em 1900 e os estrangeiros 84.283 (30,65% do total), 124.352 (23,80%) e 171.716 (24,83%), respectivamente". Lobo, Eulália M. L. História do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: IBMEC, 1978 pp. 471-2.

⁵³ "(...) havia um grande desequilíbrio entre o número de homens e mulheres no Rio de Janeiro na primeira década do século XX - segundo o censo de 1906, havia na cidade 436.435 homens para 347.990 mulheres -, sendo que este desequilíbrio se acentua ligeiramente se pensarmos que a demografia da imigração levava a uma concentração ainda maior de homens adultos na faixa dos 15 aos 30 anos de idade - 59% dos habitantes incluídos nesta faixa eram homens, contra 57% na população total da cidade". Chalhoub, Sidney. Trabalho, lar e botequim: vida cotidiana e controle social da classe trabalhadora no Rio de Janeiro da Belle Époque. Rio de Janeiro: UFF. Dissertação de Mestrado, 1984. p. 212

A rápida e crescente urbanização da Cidade, coroando o fascínio exercido pelas recentes atrações oferecidas pelo mundo exterior, até então quase desconhecido pela mulher de elite, se associam para levá-la às ruas com uma desenvoltura cada vez maior, levando-a, assim também, a um convívio maior com o sexo oposto, a princípio timidamente e com reservas.

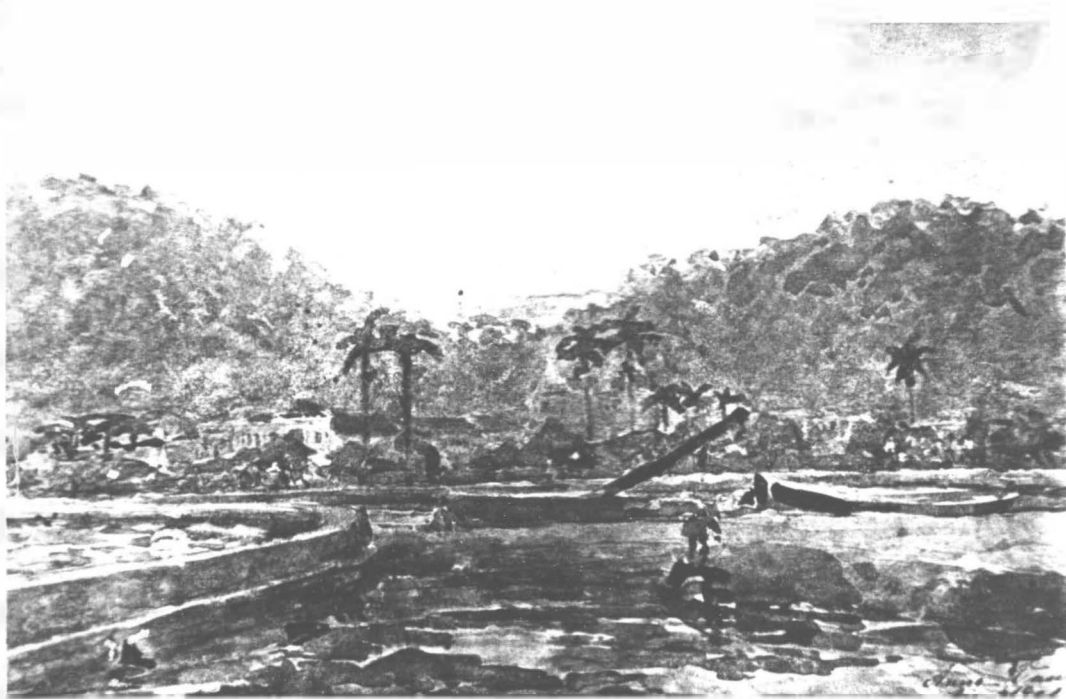
Aos poucos ocorre uma busca frenética pelo lazer e entretenimentos fora do círculo doméstico e, incentivadas pela propaganda e publicidade veiculadas nos jornais e revistas estrangeiros, as famílias de elite eram levadas ao desejo de imitar os hábitos europeus - principalmente franceses - e participar de todos os eventos, freqüentando teatros e outros locais ditados pela moda, numa ânsia de diversão até então confinada às paredes de seus lares.

No início foram fortes as controvérsias e as polêmicas, até mesmo havendo uma acirrada oposição por parte dos mais antiquados e reacionários: foi titânica a luta entre os modernos atrativos oferecidos pelo cenário público - considerado principal transmissor das piores doenças físicas e morais - e o tradicional cenário privado - portador do que houvesse de mais puro e saudável⁶⁴.

⁶⁴ Sobre Lazer feminino ver Araújo, Rosa Maria Barboza de. Op. Cit. p. 86 e sobre os Clubes Sociais ver NeeJell, Jeffrey. Op. Cit. p. 86.

Ao lado dos já então tradicionais chás, festas religiosas e beneficentes, e visitas às amigas, agora as mulheres de elite começam também a frequentar atividades sociais, culturais e ... recreativas.

Outro atrativo para o lazer e entretenimento das famílias de elite eram os passeios e os desfiles pelas alamedas das Praias do Flamengo e de Botafogo, principalmente nas tardes de domingo.



IL. 4. "Praia de Botafogo" Anna Vasco
FONTE: Coleção Stella Dutra Mariz

Assim sendo, as mulheres das altas rodas freqüentavam o teatro quase todos os dias, já que era elegante a ida às salas de espetáculos, segundo os ditames

europeus, principalmente os parisienses, e os propalados pela imprensa brasileira e pelas empresas envolvidas com a exploração das diversões, que tanto instigavam este hábito. Famosos e, portanto, mais bem freqüentados, eram o Teatro Municipal, o Moulin Rouge e o Recreio, cujos espetáculos modernos davam às famílias cariocas de elite a oportunidade de, por cópia e imitação, se manterem ombro a ombro, ou seja, em igualdade de condições, com o refinamento e a sofisticação das mais exigentes plateias estrangeiras da época, cumprindo exigências implícitas e explícitas de seus elevados padrões de riqueza e sociais.

Fundado em 1845, o Cassino Fluminense foi freqüentado pela elite carioca, inclusive por toda a família real, e tinha o patrocínio do Conde d'Eu, esposo da Princesa Izabel. Chamado de Novo Cassino Fluminense a partir de 1891, após inúmeras crises financeiras teve seu segundo andar, em 1900, alugado para o Club dos Diários (fundado em 1895) e, em 1908, dissolvido, liquidado e falido, o Novo Cassino Fluminense funde-se ao Club dos Diários, que consegue sobreviver até 1924.

Aparentemente restritas à mera alteração de nomes, as mudanças ocorridas, entretanto, marcaram também o desabrochar da *belle époque* carioca, em que o predomínio rural do café fluminense e das elites educadas na Europa, principalmente em Portugal, França e Inglaterra, representando riquezas, influência e poder, cede

lugar às finanças, profissões liberais e negócios urbanos, representados por financistas, profissionais liberais, negociantes, burocratas e políticos, já então oriundos das faculdades de São Paulo e Recife.

Fundado em 1868 estritamente para a realização de corridas de cavalo, o Jockey Club Fluminense⁵⁵ passou a promover também exposições de cavalos a partir de 1892, como incentivo à criação e à exportação de animais, e era freqüentado tanto pelas elites tradicionais, já então despojadas dos costumes, gostos e práticas do passado, quanto pelas recém-enriquecidas famílias, total ou parcialmente desprovidas de quaisquer tradições. Driblando sempre as sucessivas crises sócio-econômico-financeiras, o Jockey conseguiu se manter sempre incólume, e até prosperou, graças à sua flexibilidade quanto à seqüência de modificações ocorridas relativas à composição das elites e suas correspondentes alterações necessárias. Sucederam-se, respectivamente, ao sabor das exigências das diferentes épocas, os chás vespertinos e os bailes - não de gala, mas com danças de salão.

Fundado em 1871 no Largo da Carioca e extinto em 1934, o Teatro da Ópera - Teatro Lírico - enfrentou heroicamente diversas turbulências e mutações sócio-econômicas, com vida mais longa do que as demais casas de espetáculo cariocas, e manteve sempre altíssima representatividade social não apenas no Segundo Reinado

⁵⁵ O prédio, sede social do Jockey, na antiga Avenida Central, foi demolido para dar lugar a mais um "espigão" representativo da ganância imobiliária, na atual Avenida Rio Branco

como também durante toda a Primeira República, não devido aos inexistentes luxo e/ou grandiosidade de suas instalações, nem à sua ausente boa acústica, mas por ser o lugar freqüentado pelas elites do Rio de Janeiro, e onde se podia encontrar o maior índice de pessoas elegantes, além de ser o local onde eram encenadas óperas, entretenimento favorito dos europeus - consideradas a *forma mais elevada da música* - e, por imitação, dos cariocas. Além da apresentação de famosas óperas pelas companhias européias, eventualmente ali se apresentavam também renomados cantores estrangeiros como Caruso, Tito Rufo e outros.

Compartilhando com o Cassino, o Club dos Diários e o Jockey, o Lírico era sofisticado, de conformidade com os paradigmas europeus vigentes à época, seu custo de admissão era elevado - barreira econômica que selecionava a platéia - e mantinha o tradicional apelo afetado originário das elites tradicionais, ativa prática de exclusão social, porém conservava, em comum apenas com o Jockey, além do fator primordialmente elitista, como atrações principais, atividades que, além de independentes de modismos efêmeros, não apresentavam quaisquer exigências para suas platéias. Como no Jockey, onde havia somente uma participação passiva, pois o público apenas observava os animais correrem, no Lírico não era exigido, de seus circunstantes mais jovens ou recém-enriquecidos, um tradicional preparo prévio. uma vez que todos eram participantes apenas passivos. nada lhes sendo requerido.

ainda que um certo conhecimento minorasse os incômodos efeitos causados por espartilhos franceses e colarinhos apertados por gravatas brancas.

Nos magníficos cenários nos quais os atores principais eram a flagrante ostentação nas reuniões das elites - de fato, o centro das atenções - os espetáculos operísticos propriamente ditos ficavam relegados ao papel de meros figurantes. Além disso, acresce a circunstância de que eram poucos os espectadores que tinham conhecimento do que se passava nos palcos, ainda que todos soubessem, exatamente, o que estavam fazendo ali e qual era o papel que lhes cabia representar.

Palco de fantásticas exibições de riqueza, luxo e poder, o Lírico servia como cenário para que as elites se encontrassem, no intuito de manter, ainda, demorados contatos, que alongavam os períodos dos intervalos, em conversas ditas informais, contudo, eminentemente dirigidas à troca de informações sobre negócios e política. Em última instância, o Lírico era, na realidade, a manifestação, nos camarotes, da verdadeira realidade da elite, não a representação, no palco, de suas fantasias.

Antecessor do cinema, houve no Rio de Janeiro, fundado por Victor de Mayo na Rua do Ouvidor, em 1891, o animatógrafo, ou seja, uma sucessão de quadros luminosos, que versavam sobre motivos religiosos durante a Semana Santa, ou os preferentemente cômicos, durante o restante do ano⁵⁶.

⁵⁶ Ver sobre cinemas Rios, Rodolfo Morales de los. Op. Cit. p. 54 n.º 273

Chegados da Itália no fim do século XIX, os irmãos Pascoal e Gaetano Segreto vieram dispostos a não apenas trabalhar para a obtenção de melhores condições de vida, como também proporcionar mais divertimentos para o carioca.

Fundaram teatros, cinemas⁵⁷, e parques com todo tipo de distrações. Foram donos dos teatros Chantecler, Carlos Gomes e São José, na mesma época em que arrendavam o teatro São Pedro⁵⁸ e, em 1894, compraram o Salão Paris, de Victor de Mayo, o primeiro animatógrafo a funcionar na capital federal, na Rua do Ouvidor, e que foi então aumentado e remodelado.

A Empresa Pascoal Segreto abriu o Teatro Maison Moderne em 5 de abril de 1903 na esquina da Praça Tiradentes com a Rua do Espírito Santo⁵⁹. Com sua estrutura toda em armação de ferro criteriosamente ajustada, era mais um café-concerto do que verdadeiramente um teatro, ainda que possuísse um palco que pudesse justificar a classificação, e em grande área ficava distribuída sua plateia, que se sentava em cadeiras às mesas, e podendo se servir de refrescos ao mesmo tempo em que assistia às exibições dos artistas, que eram delirantemente aplaudidos. todas as noites, por entusiásticas multidões. A entrada era grátis, porém havia a obrigatoriedade de determinada consumação mínima. Na parte externa, descoberta,

⁵⁷ Sobre o cinematógrafo da Exposição de 1908 ver Dunlop, Charles J. Chronicas: fatos, gente e coisas da nossa História. Rio de Janeiro: Americana. 1973. p. 169.

⁵⁸ Atualmente é o Teatro João Caetano

⁵⁹ No local, hoje em dia, ergue-se o Edifício Gaetano Segreto, com um grande número de apartamentos residenciais.

havia as atrações típicas de um verdadeiro parque de diversões, com destaque para a roda-gigante, tiro ao alvo, bola ao cesto, bem como todos os tipos de jogos autorizados.

De um coreto dentro do parque do Maison Moderne, pouco antes das 19:00 horas, saía uma bandinha de música, percorria a Praça Tiradentes e retornava ao mesmo lugar, como que a anunciar o início dos espetáculos.

Em 14 de julho de 1909, 4 anos após terem sido iniciadas as obras para a construção do Teatro Municipal, voltado para o mar e de frente para a Praça Floriano⁶⁰ - que substituiu o Largo da Mãe do Bispo (Cinelândia⁶¹) - foi inaugurado este majestoso prédio, junto com a usina geradora de energia elétrica, em prédio separado, nos fundos. Esta edificação se tornou possível uma vez conhecido o traçado das novas artérias urbanas.

Após a solenidade de inauguração marcada pela cerimônia oficial, em três atos se sucedeu a apresentação de diversas obras de decantados autores brasileiros como Olavo Bilac, Francisco Braga, Carlos Gomes, Coeího Netto e Delgado de Carvalho. Foi a partir de 13 de junho de 1911 que tiveram início as temporadas operísticas do Teatro Municipal da Cidade do Rio de Janeiro, que contaram com as

⁶⁰ A partir de 1910, quando aí foi colocado o busto do Marechal Floriano Peixoto

⁶¹ Cinelândia = pátria do cinema (do inglês *cineland*), é até hoje assim denominada em virtude da enorme quantidade de casas de espetáculos cinematográficos que durante muitos anos se concentrou neste local do Centro da Cidade de Rio de Janeiro.

apresentações de renomados artistas internacionais como os cantores Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Tito Schipa, entre outros de saudosa memória, e em 1927 foi criada a Escola de Dança do Teatro Municipal, fundada por Maria Olenewa, discípula favorita de Ana Pavlova, que marcou para sempre a história da dança no Teatro Municipal e a vida cultural da Cidade do Rio de Janeiro.

Até as 17:00 horas, todo o elitista mundanismo carioca era encontrado na Rua do Ouvidor, horário após o qual quase todos, segundo os ditames em voga na época, se entregavam a passeios pela orla marítima de Botafogo.

Durante os tórridos meses do verão carioca, as mulheres e crianças das famílias de elite, com a criadagem, passavam a residir em Petrópolis, para onde os homens se dirigiam ao cair da tarde, retornando pela manhã aos seus afazeres na Capital. Costume também eram os banhos de mar e as estações de água (nas cidades mineiras de Lindóia, Lambari e Caxambu).

Influenciada pela *belle époque* europeia tanto artística quanto culturalmente, sua correspondente carioca tinha hábitos multifacetários de atividades de lazer, que cada vez mais se ampliavam, à medida em que aumentavam as oportunidades de melhoria educacional, sem falar no advento da luz elétrica e do aperfeiçoamento dos meios de transporte (bondes puxados a burros e posteriormente elétricos, e mais tarde os automóveis) e de comunicação.

No setor de transportes, a elite movimentava-se de *coupé*, vitória, caleche, landau e carruagem de capota fechada, em vista do preconceito existente à época⁶².

Ainda que refreado pelas tradicionais medidas de rigidez comportamental em público, o lazer das mulheres da elite se desenvolve proporcionalmente aos avanços da urbanização, a partir de 1903, que trouxe em seu bojo atrações irresistíveis fora dos lares, em acirrada competição com as tradicionais formas de lazer domésticas. O crescente aumento das linhas de bonde foi um dos principais responsáveis para a mulher ir às compras, ao teatro, chás à tarde e fazer visitas a parentas ou amigas. Esvaindo-se, assim, a crença vigente à época de que quanto menos se saísse às ruas, menos haveria, para as mulheres de elite, oportunidades de se misturar ao povo, em detrimento de sua nobreza e refinamento. A mulher de elite, ainda que já então mais livre, tinha consciência de que sua conduta passa agora, em acréscimo à vigilância do marido e do pai, a ficar exposta e à mercê também dos olhos estranhos e atentos da sociedade, forçando-a ao aprendizado de um comportamento mais adequado para o público, e para uma convivência ainda mais educada, em sociedade.

As escolas freqüentadas pelas crianças das elites também promoviam festas em diversas oportunidades, sendo que a principal delas era a da finalização do ano

⁶² ver Edmundo Luiz O Rio de Janeiro do meu tempo. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. 1993
3v

escolar. Com a presença dos pais como convidados, havia discursos e distribuição de coroas de louros e medalhas.

Praças, jardins e parques também eram os preferidos das famílias de elite, onde mães e babás levavam bebês e crianças a passeios, bem como também dos adultos, no lazer dos domingos.

A reforma e a ampliação do Jardim Zoológico⁶³, junto com a vinda de inúmeras espécies de animais selvagens das mais diversas partes do mundo⁶⁴ também transformaram este local em um dos favoritos das famílias de elite, uma vez que lá ocorriam, inclusive, festas de clubes voltados para os esportes e competições ciclísticas. Igualmente bastante freqüentada pelas classes altas era a Quinta da Boa Vista, já então com restaurante para refeições leves e reîrescos, e pavilhões para uma breve fuga do calor ou das chuvas, e repouso. Também o Passeio Público era bastante freqüentado, e lá ocorriam até festas, bailes infantis e corridas de bicicleta, concertos e exibição de bandas de música.

De iniciativa privada ou dos clubes, às vezes com os convites distribuídos às melhores famílias da sociedade, além das festas ao ar livre, os piqueniques se constituíam em uma das formas de lazer da preferência das elites cariocas. sendo que as Paineiras, Ilhas de Paqueta e do Governador eram os locais favoritos para tais

⁶³ Naquela época o Jardim Zoológico localizava-se no bairro de Vila Izabel.

⁶⁴ Foi bastante complicada a ambientação dos ursos polares ao forte calor tropical da Cidade do Rio de Janeiro

eventos. Nestas ocasiões eram servidas comidas e bebidas, havia danças ao ar livre com música de violões e flautas, sendo que muitas instituições de caridade faziam uso desta medida como um dos meios de arrecadar fundos para suas obras beneficentes.



IL.5. "Paineiras". Anna Vasco
FONTE. Coleção Anna Thereza Martins Gudino

Para a organização de festas que ocupassem o espaço público o que não faltava era pretexto: os feriados de Sete de Setembro, Quinze de Novembro, os dias dedicados a santos tais como Santo Antônio (13 de junho), São João (24 de junho), São Pedro e São Paulo (29 de junho)⁶⁵, o dia dedicado aos Reis Magos (6 de janeiro⁶⁶) ou para celebrar a vinda à Cidade de ilustres personalidades, como Santos Dumont, chegado da Europa após seus notáveis feitos em Paris, ou a Comemoração do Descobrimento da América, Descobrimento do Brasil, a viagem do cruzador chileno Zenteno (1907) à Capital, a visita dos reis da Bélgica (1920) e a passagem do Cometa de Halley.

Também o Natal e a Semana Santa, que eram antes comemorados pelas famílias dentro de seu restrito âmbito doméstico e círculo de amigos, de conformidade com os rituais religiosos tradicionais, passaram a ser festividades totalmente afetadas pela euforia das ruas e, conseqüentemente, pelos prazeres pagãos ligados às bebidas e aos jogos.

Apesar da Igreja ter sido separada do Estado, a quase totalidade da população feminina de elite da Cidade do Rio de Janeiro era composta por adeptas da religião

⁶⁵ Nos Dias de Santo Antônio, São João e São Pedro e São Paulo algumas mulheres da elite carioca dirigiam-se ao interior, em visitas às suas próprias propriedades, de parentes ou de famílias de sua estreita relação

⁶⁶ O Dia dos Reis Magos era feriado, na Primeira República, mas por seguir-se aos festejos da passagem do ano, a tradição religiosa era acompanhada por um ritual pagão

católica, ainda que, por motivos de saúde, enganos matrimoniais, casamentos não acontecidos, entre outras razões, as mulheres se dirigissem, às escondidas de pais, maridos e filhos, às feiticeiras. Uma das mais conhecidas era a mulata Estephania, moradora do Largo da Batalha, cuja tapera era bastante freqüentada por damas das mais altas estirpes.

Com o passar do tempo, à medida em que se intensificava a urbanização da cidade e melhoravam os meios de comunicação e transporte, o lazer doméstico começa a se transformar em diversas formas de lazer público, tornando a rua substituta do lar. Impulsionadas pelas muitas opções oferecidas pela crescente proliferação das associações e clubes, as famílias dos altos círculos sociais passam a dar preferência às mais diversas maneiras de se divertir fora de casa, levadas pela ampla divulgação de serem tais reuniões familiares, em clara e nítida referência ao elitismo⁶⁷.

Com o surgimento dos violões no seio das mais nobres famílias, motivado pela facilidade de transporte - o que não é o caso do piano - ainda que a princípio às escondidas, dados os preconceitos vigentes à época, também surgem as modinhas e as serenatas, a princípio timidamente. Porém, a partir de 1906, o autor da bastante conhecida e apreciada Luar do Sertão, Catullo da Paixão Cearense, já podia ser

⁶⁷ Ver as mudanças urbanas e estilo de vida em Del Priorr, Mary (org). História das mulheres no Brasil. In: mulher e família burguesa. São Paulo: Contexto, 1997, p. 223

ouvido nos melhores salões das residências de Águas Férreas, Laranjeiras e Botafogo.

Estimuladas pela crescente tendência de permanecer fora de seus lares até altas horas, a família de elite, tradicionalmente usuária das casas de chá⁶⁸ e das confeitarias somente nas tardes ou ao entardecer, se vê à mercê do “comer fora”, hábito já então absorvido pelo cotidiano do europeu moderno e refinado, e que passava a demandar o surgimento e/ou ampliação de restaurantes luxuosos para onde pudessem se dirigir, à vontade, após o término dos espetáculos teatrais ou cinematográficos.

Este costume é expandido para a área das comemorações familiares, antes realizadas exclusivamente dentro do âmbito doméstico. Agora, por esta razão, tais eventos ocasionam o surgimento de novas casas especializadas, que apresentam as mais convidativas e variadas escolhas de pratos.

Também a área ligada à filantropia, quase sempre liderada pela Igreja Católica, fazia parte integrante do *modus operandi* das famílias de elite, cujas mulheres tinham grande atuação, fosse arrecadando fundos para o funcionamento das instituições que mantinham, fosse arregimentando os esforços necessários para a

⁶⁸ Havia inúmeras casas de chá e confeitarias para a elite, principalmente para as representantes femininas, devendo-se destacar a Colombo, fundada em 1904, subsistindo até hoje no mesmo local, à Rua Gonçalves Dias, e figurando como tradicional ponto de encontro da “velha guarda saudosista”.

realização de eventos nos quais pudessem ser angariados recursos para a realização de festas, piqueniques, bailes, passeatas, chás e bailes de beneficência para aqueles fins, ou destinados a minorar as funestas conseqüências de situações como enchentes e secas.

Além das principais ruas e das Avenidas Central e Beira Mar, o Passeio Público também era destino favorito das famílias de elite, em seus passeios semanais noturnos, ou noturnos e diurnos (domingueiros), fosse a pé, de bonde, por carros puxados por animal, ou automóvel, ao longo de suas alamedas arborizadas e floridas, por locais como os caminhos da Gávea e da Quinta da Boa Vista. A partir de 1905, depois da inauguração da experimental Cia. de Transporte e Carruagens que oferecia serviço de aluguel de carros para passeios, foram intensificadas as saídas com esta finalidade.

A chegada dos automóveis ao Rio de Janeiro foi recebida mais como um meio de transporte para a intensificação de passeios pelos locais aprazíveis e bucólicos - lazer - do que para uso diário destinado ao trabalho - obrigação.

Movimentando-se de bonde ou, mais tarde, de carro (a partir de 1903), se dispusessem de motoristas particulares, as mulheres de elite viam-se obrigadas a passar a maior parte de seu tempo livre cumprindo as tradicionais e rotineiras funções sociais em visitas, hábito este que foi sendo aos poucos substituído por

mensagens escritas ou por telefone - este último inaugurado na passagem do século, mas de uso exclusivo do comércio e das famílias abastadas, já no início do século, porém mantido em casos de morte, doença - mesmo se esta não fosse grave - nomeações para cargos governamentais de relevância, aniversários, nascimentos, casamentos, comemoração de bodas e batizados, um dia santo ou uma data pagã, como a Entrada do Ano Novo e o Carnaval⁶⁹. O cunho religioso das comemorações era, vezes sem conta, suplantado pelos rituais da confraternização familiar social e dos entretenimentos, sendo que dos diversos tipos de festividades faziam parte, em síntese, as mesmas atividades lúdico-musicais e dançantes.

O primeiro cinema no Rio de Janeiro surge na Rua do Ouvidor, em 1897; passados dez anos, e após a ocorrência de uma distribuição regular de luz e força na Cidade, o hábito de frequentar as inúmeras salas de projeção disseminadas por todos os lugares também se integra ao *modus vivendi* das famílias cariocas de elite. Até então provenientes da França, após a I Grande Guerra Mundial os filmes passaram a chegar também dos EE.UU., tendo tido retumbante sucesso. Em seguida, ocorreu um grande desenvolvimento no setor das produções nacionais, sendo que todas estas explosões de progresso foram consideradas, naquela ocasião, uma das causas

⁶⁹ Sobre o carnaval ver Araújo, Rosa Maria Barboza de. Op. cit. p. 368 e ver também Moraes Eneida. História do carnaval carioca. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958. p. 25.

principais da decadência dos teatros, motivando até o fechamento de alguns deles, e/ou a transformação dos mesmos em cinemas.

Os clubes promoviam encontros, reuniões e chás dançantes - “chá das cinco” - hábito importado da Inglaterra e, a partir da década de 20, nestes eventos há a audição dos primeiros discos de 78 rotações.

Entre as famílias de elite, além dos eventos inerentes particularmente a elas próprias, e dos acontecimentos envolvendo um círculo mais amplo da sociedade, aconteciam também festas quando da inauguração de monumentos, praças, avenidas e ruas - ou suas reformas e embelezamento - novas linhas de bonde, ou quando da chegada à Cidade de alguma personalidade estrangeira ou brasileira residente no exterior, a cujas comemorações comparecia a nata social do Rio de Janeiro.

Mostrando fôlego invejável, as famílias de elite compareciam em peso aos principais eventos realizados nos clubes, inclusive àqueles onde se dançava até às 5:00 horas e ... nada impedia que se chegasse pontualmente ao trabalho ... apenas algumas horas depois.

2.1.2.2 A praia e a prática esportiva

O ideal de todos era colocar o Brasil no nível da moderna e civilizada Europa

- já tão copiada e imitada. Assim, teve início, também, a prática de esportes, individualmente ou em equipes, no início visando primordialmente às crianças, com a finalidade de melhores condições de saúde e higiene, cuja conscientização era, em princípio, da competência das famílias de elite, que tiveram o apoio também dos setores médico-higienistas e das instituições de ensino, que se tornaram, assim, seus aliados. Logo, introduzidos pelos anglo-saxões, surgiram os esportes, os jogos e a ginástica, cujo pionerismo deveu-se às modernas escolas americanas das elites, e que teve ampla divulgação em publicidades, jornais e revistas da moda. Aos poucos a utilização do idioma francês foi sendo substituída pelo uso de palavras inglesas, foram surgindo os clubes esportivos e se modificando a tradicional maneira de se trajar, já agora passando a prevalecer, para os homens jovens e modernos, a americana, mais colorida, despojada e alegre⁷⁰.

Havia, no entanto, inicialmente, esportes destinados a cumprir determinados papéis, coadjuvando os tradicionais deveres e tarefas inerentes a cada sexo. As funções biológicas masculinas deviam ser desenvolvidas pela natação, esgrima, equitação, corridas, saltos e ginástica (esta última comum a ambos os sexos). Às meninas estavam destinados os esportes que pudessem aprimorar apenas seu aparelho respiratório, voltado para uma desenvoltura maior no cantar, declamar e dançar, como o tênis, basquete e equitação.

⁷⁰ Sobre esportes, jogos e banho de mar ver Araújo, Rosa Maria Barboza de. Op. Cit. p. 312

Com o passar do tempo surgem as competições inter-equipes e inter-clubes de remo e natação, onde prevalecia a acirrada torcida feminina, uma vez que a exposição das mulheres de elite em jogos e esportes ainda era bastante restrita porém, em princípio tímida mas seguramente, estas já se aventuravam em campeonatos de luta romana.

Um pouco mais tarde surgem o ciclismo, o automobilismo e as touradas - do tipo brando, onde não há derramamento de sangue de nenhum dos lados.

A fechadíssima colônia inglesa radicada no Rio de Janeiro durante a Primeira República divulgou a prática de esportes como o *lawn-tennis*, o *cricket* e o *water-polo*. As primeiras quadras para a prática do *cricket* foram construídas em 1897 no Clube Brasileiro de Cricket, na Rua Paissandu, esquina da Rua Guanabara, onde depois o Paissandu Cricket Clube teve sede.

O futebol chegou ao Rio de Janeiro em 1901, trazido por Oscar Cox de São Paulo, onde surgira em 1894, pelas mãos de Charles Miller, brasileiro mas filho de ingleses, que trouxera da Inglaterra duas bolas de couro e conjuntos completos de uniformes para os jogadores. Considerado até então esporte das elites, em 1906 ocorre o I Campeonato Carioca de Futebol mas, quando o Brasil, confrontando o Uruguai, se torna campeão sul-americano, já em 1919, este esporte torna-se popular e, por este motivo, passa a enfrentar, no Rio de Janeiro, forte oposição por parte das

tradicionais famílias abastadas, pois sua prática, não ficando restrita apenas a locais adequados, era feita no meio das ruas, fosse do Centro ou de lugares mais remotos, gerando atritos originados não apenas pelas vidraças quebradas, como também pelo fato de as famílias se arriscarem a ouvir um vocabulário pouco adequado a ouvidos tão sensíveis, ao chegarem à janela, e os pedestres corriam também sérios riscos de levarem boladas ao saírem às ruas⁷¹

A separação de classes acontecia também em função dos esportes. Esgrima, natação e equitação eram sinalizadores dos elevados padrões da elite. A programação do Jockey Club - que às corridas de cavalos e às apostas acrescentava o fato de ser o lugar onde a alta linhagem se reunia, seguindo os padrões anglo-saxões - estava sempre dirigida às elites elegantes, sendo que o refinamento e a riqueza de seu público eram espetáculos completos por si sós, não necessitando de auxílio complementar de outros atrativos para serem bem sucedidos.

Até o final do século passado somente os banhos de mar eram considerados benéficas fontes medicinais, daí não ser feito uso também das praias, como atualmente. Assim, primeiramente com o atrativo de ser um remédio eficaz, e não um agradável lazer, a busca por melhores areias e as atrações terapêuticas levam as populações mais privilegiadas às orlas marítimas cariocas: primeiramente a Praia do

⁷¹ Sobre o futebol ver Rios, Morales de los. Op. Cit. p. 60

Boqueirão⁷², no Centro, depois as praias da zona sul da cidade, em princípio Flamengo e Botafogo, posteriormente as de Copacabana e as da Vila de Ipanema, recebem as famílias de elite. Já então os desejados resultados medicinais se associam ao lazer e se aliam, também, à já crescente especulação imobiliária - visando ganhos financeiros em curto e médio prazo - que corre célere pelos desabitados rincões praieiros de Copacabana, e adentram os de Ipanema, mais tarde os do Leblon.

É ainda estabelecido um comércio especializado voltado para o banho de mar: aluguel de cabines para troca de roupas e banhos de água doce em frente à orla, sem que se mencione a venda de trajes, calçados, toucas ou chapéus especiais.



IL. 6. "Sarah Villela e Nestor de Figueiredo"
FONTE: Coleção Agenor Valle

⁷² Local em que hoje se localiza a Praça Paris.

Paulatina mas firmemente, surge uma ética própria para as famílias de elite que, ao lado do fato irretrucável de se incorporarem ao modernismo deste novo lazer saudável, exigem códigos comportamentais adequados às suas elevadas posições: cães soltos nas areias, não somente sujam, como também assustam as damas e as crianças de alta linhagem, quando saem da água; o trajar em público deve estar de acordo com os tradicionais padrões da moral vigente, bem como as relações com os demais freqüentadores.

Eram inúmeros os atrativos fora dos lares cariocas, nas primeira e segunda décadas do século XX, incentivados principalmente pela remodelação e reurbanização da cidade do Rio de Janeiro. Os desfiles vespertinos pelas Ruas Gonçalves Dias e Ouvidor - onde pontificavam os principais restaurantes, cafés e lojas - e os da Avenida Beira Mar - onde prevalecia o bucolismo da exuberante natureza tropical - foram substituídos pelos realizados, a pé ou nas mais diversas viaturas, ao longo da Avenida Central, que representava o último grito do modernismo.

Apesar de já então erradicadas as moléstias infecto-contagiosas, as atividades de lazer e entretenimento das mulheres de elite, em franca ascensão, sofreram uma descontinuidade quando nem mesmo as famílias mais ricas escaparam da gripe espanhola, que se alastrou pela Cidade do Rio de Janeiro em setembro de 1918,

fazendo com que toda a população, inclusive a representada pelas famílias de elite, restringisse suas saídas às ruas ao estritamente essencial, como medida de precaução.

2.2 CENÁRIO PRIVADO⁷³

2.2.1 O LAR

Era hábito a demonstração de afeto entre pais e filhos, e este sentimento, ainda que forte, fundamentava-se no respeito representado pelo tratamento formal de “senhor”, pelo “beija-mão” e solicitação de “bênção⁷⁴”. Não havia intimidade neste relacionamento, uma vez inexistentes serem os diálogos, pois não havia troca de idéias a respeito de assuntos que fossem considerados da exclusiva alçada dos adultos - os filhos, quietos, limitavam-se a ouvir os ensinamentos ou falas dos pais. Contudo, apesar de não se constituir na pessoa cotidianamente atuante na educação e instrução dos filhos, nem na sua socialização e gradual adesão aos conceitos e preceitos requeridos por seus altos padrões, era dada ao pai também uma certa

⁷³ O conceito de privado dado por Littré será fornecido no item a respeito da imagem positivista da mulher.

⁷⁴ Esta solicitação também era feita à mãe, pessoas mais velhas da família e das famílias amigas, ou personalidades exponenciais.

parcela de atuação, e alguma interferência na vida dos filhos, ainda que sempre fosse mantida uma cerimoniosa distância.

Representando não apenas um direito, como também um dever social resultante de suas atribuições de repassador de informações e de notícias, a leitura dos jornais estrangeiros e nativos era obrigação imprescindível para os homens de elite, que na Primeira República “faziam a política”. Assim, grande parte de seus longos serões era destinada à troca de idéias com suas esposas e filhos mais velhos, e repasse de opiniões. Desta maneira, estando sempre bastante bem informado, e tendo sido ouvido por todos, uma de suas funções primordiais ficava, assim, cumprida: estabelecer uma tendência política dentro de seu âmbito familiar.

Sua situação de casado concedia ao homem a preservação de sua vida sob todas as facetas, ainda que tendo que produzir mais para satisfazer um maior número de bocas, enquanto que a mulher passa da “gaiola” do lar paterno para a “jaula” do marido, mesmo ocorrendo certas regalias sociais, físicas e financeiras, em consequência do casamento.

Quando de seu casamento, era costume o casal de elite exhibir os presentes recebidos (mais uma inequívoca demonstração do posicionamento social e do prestígio das pessoas de seu relacionamento). Tais presentes eram luxuosos objetos europeus, tais como porcelanas, cristais e pratarias, que serviriam não apenas para

uso próprio, como também para adornar a nova residência do casal em formação, se constituindo em artigos importantes para o *status* ao qual tanto o homem quanto a mulher estavam acostumados a manter antes do casamento, representando, de fato, não somente a imagem, para a sociedade, da específica posição social de ambos.

A herança de seus antepassados, o espírito de sacrifício e dedicação de suas mães, espírito religioso e bondoso dos demais parentes, uma disciplina imposta energica ou suavemente pelos mais velhos, obediência e respeito aos pais e mais idosos, ajuda de criadagem eficiente, as grandes dimensões de suas casas - que evitavam a mistura com os menos favorecidos, promovendo, assim, a devida privacidade para os membros das mesmas famílias, seus amigos e convidados - eram fatores essenciais que demarcavam o lugar da elite na sociedade.

Os membros das elites, ainda que eventualmente promovessem salões e bailes em aniversários, estas reuniões se mantinham restritas aos parentes e às famílias amigas de muito tempo.

Nestas comemorações prevalecia, eminentemente, a elitista tradição européia para trajes, música e dança, porém, em contrapartida, o mesmo não ocorria quanto às comidas e bebidas. Sorvetes e refrescos de frutas nativas eram oferecidos, além de sanduíches e doces basicamente de origem portuguesa, francesa e inglesa, mas com acentuada influência ameríndia, representada pelas frutas tropicais, ao natural

ou em doces. As principais refeições - café da manhã, almoço e jantar - consistiam de alimentos que também misturavam as origens africana e ameríndia, servidos não só em pratarias inglesa e portuguesa, mas até em cabaças igualmente ameríndias. As mesas, sempre presididas pelos donos da casa nas cabeceiras, cobertas por toalhas brancas, às vezes com barras azuis ou vermelhas, eram fartas, e o costume de expor todos os pratos ao mesmo tempo foi substituído pelo serviço à francesa, ou seja, um prato de cada vez.

A partir de 1890 intensifica-se ainda mais a familiarização entre os membros da elite (já então, em sua grande maioria, nascidos e criados na cidade, mais expostos, assim, às influências estrangeiras) com os costumes e usos dos europeus, não apenas porque, ganhando dinheiro em carreiras burocráticas, profissões liberais ou como empresários, ou gastando o que as colheitas de café lhes proporcionavam, havia melhores e maiores oportunidades de imitar os hábitos das elites européias apreendidos durante as longas temporadas de estudos ou passeios de aculturação em Londres e Paris que a abastança lhes concedia. Tendo em vista a crescente modernização da Cidade do Rio de Janeiro, originária tanto da implantação da república quanto das modificações econômico-financeiras e, conseqüentemente, educacionais, artísticas, sociais e culturais, o relacionamento social das famílias de elite - com toda a gama de pompa e circunstância de sua tradicional maneira de ser e

de agir herdada dos tempos do império - passa do senhorial para o burguês. A sociedade passa, então, a apresentar uma nova faceta, mais moderna: a privilegiada elite de nobres e/ou ricos já passa a aceitar os burgueses, e assim ocorre uma interação e uma integração que acarretam o aprimoramento de hábitos e costumes das mais diversas naturezas.

O lar não representava apenas pano de fundo da socialização da elite por intermédio das práticas culturais, mas era nele que ocorria a socialização na utilização do poder e da influência. Laços matrimoniais entre ricas famílias da elite e da burguesia eram a manutenção do padrão de vida previamente existente ou uma subida pelos degraus da escala social, e as jovens esposas se viam às voltas com uma nova atribuição: seu comportamento como esposas e mães exemplares, além de perfeitas afitriãs, dentro de seus lares, deveria estar sempre em perfeita sintonia com todas as regras comportamentais exigidas pela sociedade para a vida em público. Aparentando independência total, econômica e politicamente o homem dependia, entretanto, daquilo que sua esposa representava para os demais membros da família e de seu grupo social.

Dentro do círculo familiar e doméstico também ocorriam os “apadrinhamentos”, formas de se obter favorecimentos de qualquer natureza através

de intermediários. Assim, os presumíveis “padrinhos”⁷⁵ recebiam visitas e eram seguidamente convidados para jantares, a fim de fossem consolidados certos vínculos de amizade pois, supostamente, poderiam ser de alguma ajuda ... algum dia...⁷⁶

Em quaisquer circunstâncias, sempre foi decisiva a atuação feminina no lar de elite, considerando-se o espaço residencial, quantidade de criados, organização de compras, preparo e provimento da alimentação, atenções dispensadas ao cônjuge, filhos e convidados.

As jovens de elite eram preparadas desde cedo para desempenharem seus importantes papéis de estrelas nos diversos palcos da alta sociedade, recebendo, dentro de suas próprias casas, ministrados por tutores estrangeiros, os ensinamentos adequados para tal. A leitura, fosse no aconchego e na intimidade das alcovas - locais secretos e individuais onde podiam gozar de privacidade para dar vazão a todas as espécies de sentimentos - fosse debaixo de frondosas árvores, que abrigavam-nas das intempéries próprias dos senegaleses verões cariocas, fosse durante reuniões com parentas e amigas, dava seguimento ao romantismo e ao sentimentalismo, entremeada por sessões de costura e finos bordados, trocas de confidências ou de receitas.

⁷⁵ Eram pessoas que poderiam, por seu poder influenciável, de alguma forma favorecer melhores condições de subida na escala social.

⁷⁶ Sobre as instituições domésticas da elite ver Neededell, Jeffrey D. Op. Cit. p. 143.



IL. 7. “Retrato de Adélia Cunha Vasco”. Anna Vasco
FONTE: Coleção Stella Dutra Mariz

Aprendiam o francês, dançar, cantar, declamar, tocar piano, flauta ou harpa, ou outro instrumento, a vestir-se bem, e tinham acesso à literatura dita “leve” -

romances, novelas, poesias e revistas femininas - e até às artes, e já na tenra puberdade eram estabelecidos os contratos matrimoniais entre seus pais e os dos pretendentes - geralmente homens já bem estruturados na vida e nas carreiras, aos trinta anos, ou um pouco mais. As moças bem nascidas e de excelente poder aquisitivo também passavam longas temporadas no exterior, para estudar ou para arregimentar maiores conhecimentos, em íntimo contato com a arte e a cultura européias, habilitando-se, assim, a oportunidades de melhores casamentos - algumas delas até se casavam com aristocratas estrangeiros.

Ainda que conservando as arraigadas tradições, as mulheres conseguem escapar do jugo específico do colonialismo e se adaptar a um conjunto restritivo mais amplo e diversificado, porém já então bastante definido por preconceitos e rituais mais globalizados.

Durante a Primeira República as mulheres das camadas sociais mais altas moravam em enormes residências em estilo francês (afastadas da Cidade Velha, localizavam-se nos bairros do Flamengo, Botafogo e Laranjeiras), que tinham colunas clássicas, divisórias verticais de estrutura, janelões em dois estilos diversos, estátuas em gesso, adornos representando flores e frutos, miniarcos em todo o alto das fachadas.

Estes solares tinham dois andares: no térreo ficavam as dependências sociais - destinadas às festas, reuniões e lazer (salões para jogos, de música, de estar, de jantar formal {onde não podia faltar a representação pictórica da Última Ceia}, de visitas {que permanecia fechada, sendo apenas utilizada para receber convidados}, biblioteca e às vezes até teatro) - e no primeiro pavimento localizavam-se as dependências íntimas. A sala de jantar informal, cozinha, copa e despensa ficavam isoladas, ao fundo, no andar térreo, a lavanderia ficava na parte externa, no fundo, e as dependências dos serviços eram no porão, no sótão ou nos fundos dos quintais. Aposento especial ou adaptado se destinava à costura e conserto de roupas, e bordados. Deve-se destacar a entrada em cena do gás nas cozinhas da elite carioca, no mês de fevereiro de 1892, pouco depois de ter sido implantado nas principais capitais da Europa⁷⁷, e desde o ano de 1876 a cidade do Rio de Janeiro já tinha um serviço de abastecimento regular de água⁷⁸.

Cercadas por uma natureza tropical exuberante, estas residências, pela grande dimensão de seus terrenos, dispunham de jardins na frente e nas laterais, ora em estilo espanhol (ao longo de caminhos calçados, alguns desníveis de terreno, árvores frutíferas, arbustos, chafarizes, plantas ornamentais, adornos em cerâmica, eventuais

⁷⁷ Ver Dunlop, C. J. Apontamentos para a iluminação da cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Sistema Mutilith, 1949. p. 118.

⁷⁸ Sobre abastecimento de água ver Rosa, Ferreira. Notícia histórica e descritiva da capital do Brasil. Rio de Janeiro: Anuario do Brasil, 1905. p. 144

estatuetas clássicas), ora em estilo inglês, onde se destacava uma simetria geométrica ou ocorriam desníveis de terreno. Os terrenos eram circundados por cercas de ferro espaçadas por pilares de pedra ou alvenaria. Por toda a parte, a aristocracia e o exotismo destas mansões despertavam admiração.

O mobiliário, os serviços de baixelas e talheres em prata e até mesmo às vezes em ouro, as porcelanas e as cerâmicas, de origem portuguesa e oriental, foram sendo substituídos pelos franceses, e dos tetos e das paredes, muitas vezes pintados com motivos franceses, ou recobertos por sedas, veludos estampados e papéis também importados, pendiam tapeçarias gaulesas. Também os objetos de adorno de Macau cederam espaço aos franceses (dentre estes enfeites, muitos eram, eminentemente, de cunho religioso), e peças em prata francesa substituíram as tradicionais portuguesas e inglesas. Um piano sempre imperava pomposamente em todos os salões das elites, item indefectivelmente representativo do elevado padrão da família, e a luz dos lampiões a gás era reforçada por candelabros de cristal. Também vinham da França o ferro fundido, mármore, vidro e entalhes em madeira, que se constituíam nos acabamentos básicos da decoração da época. Assim, até mesmo no âmbito doméstico percebia-se com facilidade o alto refinamento francês da elite carioca.

Por outro lado, as dependências íntimas e as da criadagem tinham nítidas e tradicionais influências brasileiras do tempo da colonização. Em ambientes informais, e fechados a estranhos - somente era permitido o acesso de parentes muito próximos - a família passava a maior parte do dia nos quartos de dormir (que eram espaçosos, alguns tinham inclusive oratório⁷⁹, gnuflexório almofadado ou não, e as camas, amplas, possuíam cortinados tênues⁸⁰) ou na sala de jantar informal, onde até mesmo as refeições eram servidas de maneira diferente: o serviço à francesa - a apresentação sucessiva de pratos reservada para as refeições especiais feitas na sala de jantar, localizada na parte social da residência, representava a cultura européia da família de elite - era substituído pela apresentação simultânea dos mesmos, representando a cultura familiar e mais nativa.

O *modus vivendi* doméstico das famílias de elite em suas residências de verão, fosse nas montanhas (Petrópolis) ou à beira-mar (Copacabana e mais tarde Ipanema), para onde acorriam fugindo do desagradável verão carioca, não era diferente do que ocorria normalmente durante o restante do ano na Cidade do Rio de Janeiro, bem como igual também era o funcionamento e a organização no interior de seus lares de veraneio, entretanto, os períodos destinados ao convívio familiar e

⁷⁹ Esta peça do mobiliário sobreviveu às mais diversas modificações surgidas.

⁸⁰ Os cortinados, destinados a evitar os mosquitos transmissores das mais diversas doenças endêmicas, foram pouco a pouco sendo dispensados, após a erradicação das mesmas.

ao lazer eram alterados, uma vez que os homens, ou permaneciam na cidade a semana toda, ou se deslocavam diariamente em suas idas e vindas.

As noites das famílias abastadas eram longas, destinadas tanto ao descanso quanto ao lazer: as pessoas liam, costuravam, bordavam, jogavam, faziam visitas, conversavam, ouviam poesias e música tocada e cantada. O advento da luz elétrica propiciou maior alegria e beleza ao interior dos lares da elite carioca no cair das tardes e à noite, facilitando não somente uma permanência mais prolongada fora dos lares, como também prolongando a duração dos períodos de lazer dentro deles. nos serões familiares.



IL. 8. "Cena de interior". Maria Pardos.
FONTE: Coleção Museu Mariano Procópio

Os dias de domingo eram destinados a Deus e ao descanso, mas também ao lazer, e tinham início com a frequência à Santa Missa, hábito arraigado nas famílias católicas de todo o mundo. Os almoços nestes dias da semana eram marcantes pelo fato dos pratos servidos serem mais fartos e variados, exigindo até, alguns deles, preparo prévio no sábado. De origem européia ou ameríndia, de uma forma geral, a culinária brasileira utilizava muitos temperos, e em bastante quantidade - de origem africana trazida pelos escravos - e, aos domingos podia ser mais pesada, uma vez que havia tempo para descanso ou sesta. A alimentação da elite sempre foi bastante farta e variada, servida com o requinte e a sofisticação aprendidos não somente com os *maîtres* dos hotéis estrangeiros instalados na cidade, como também durante as muitas viagens ao exterior, longas permanências principalmente nas principais capitais da Europa, contatos com estrangeiros aqui e lá fora, através dos jornais e revistas estrangeiros elucidativos, e receitas especiais recebidas do exterior, e contava com ingredientes tropicais, substancialmente mandioca e milho - de origem indígena - e o trigo, originário da Europa.

Estas refeições domingueiras eram, muitas vezes, compartilhadas por parentes e amigos, e outros, mais tarde, compareciam igualmente para o chá e/ou jantar,

transformando este dia no ponto máximo da confraternização doméstica social entre as famílias de elite⁸¹.

As damas das mais seletas camadas sociais da Cidade do Rio de Janeiro durante a Primeira República também foram excelentes receptoras das famílias dos diplomatas e representantes estrangeiros das grandes empresas internacionais que aqui se instalaram, famílias estas que demonstraram sempre ser atuantes agentes influenciadores do aperfeiçoamento dos usos e costumes vigentes no exterior à época, aprimoramento da moda, arranjo dos lares, regras de educação, polidez e civilidade, não somente pelo que deixavam perceber, mas especialmente pelo exemplo que davam.

2.2.2 Festejos familiares

As comemorações de batizados, aniversários, casamentos e aniversários de casamento eram feitas normalmente na intimidade dos lares. Para tais eventos a residência passava por um processo de limpeza e arrumação especial, para que pudesse oferecer mais espaço para a circulação e dança dos convidados, além de

⁸¹ Ver o cotidiano, o domingo e as visitas em Araújo, Rosa Maria Barboza de. Op. Cit. p. 243

haver, previamente, uma criteriosa escolha da decoração⁸², cardápio e dos números musicais. Entretanto, apesar do clima de cordialidade e de calor humano, nestes eventos sempre pairava no ar um certo quê de indifarável orgulho⁸³.

Os aniversários de adultos, aos quais compareciam, além dos familiares, pessoas de famílias mais chegadas, constavam de um jantar, seguido da apresentação, pelos presentes, de música instrumental e cantada, declamação, danças, comidas e bebidas, podendo até haver exibição de peças teatrais. As formas de se homenagear as crianças em seus aniversários, bem como a frequência a eles eram quase as mesmas, uma vez que o universo infantil ainda não era respeitado como tal, à época. Os adultos importantes e as crianças de renomadas famílias eram cumprimentados pela mídia por seus aniversários, que eram bastante divulgados pela imprensa, cuja cobertura podia até chegar às festas de primeira comunhão.

A comemoração de batizados, além do ato de cunho religioso em si, era um dos eventos mais representativos para as famílias de elite. Na parte da manhã, na igreja, na presença dos pais, padrinhos⁸⁴, parentes e representantes das famílias amigas, acontecia a cerimônia religiosa propriamente dita, que era seguida de um

⁸² Uma ornamentação fartamente florida e com iluminação feérica dava maior brilho e alegria aos festejos

⁸³ Sobre festas familiares ver Araújo, Rosa Maria Barboza de. Op. Cit. p. 271 e Rios, Morales de los. Op. Cit. p. 72.

⁸⁴ Quando os genitores faltassem, por falecimento ou outros motivos quaisquer, cabia aos padrinhos determinadas atribuições obrigatórias - tradicionais, portanto, antecipadamente conhecidas - tais como educação e encaminhamento do(a) afilhado(a).

almoço⁸⁵, porém havia a mesma sucessão de exibições que ocorriam nos demais eventos familiares - ainda que desta vez fossem as crianças as “artistas” bem como igual apresentação de comidas e bebidas diversas.

Os casamentos entre os membros da elite eram fundamentalmente estabelecidos como que de uma forma somatória de interesses políticos, sociais e materiais, talvez para que as famílias das classes altas, assim se unindo, pudessem ter melhores condições de proteger seus bens. À medida em que a cidade intensifica sua urbanização, concedendo à mulher maiores oportunidades de vivenciar as ruas com maior desenvoltura, de uma certa forma desabrochando para o mundo exterior e para o conhecimento do homem, seja para se educar, instruir, trabalhar ou até mesmo para se divertir, em contato cada vez mais estreito com o sexo oposto, podendo conhecer seus hábitos e até se integrar a eles, modificam-se também os conceitos relacionados com *firt*, namoro e noivado, que culminam no casamento da livre escolha específica dos dois principais interessados.

Indubitavelmente, as comemorações do enlace matrimonial entre pessoas de elite, pelo que representava de arregimentação de bens - e a sua respectiva exibição a familiares, amigos e sociedade, de uma forma geral - era o principal evento para as famílias envolvidas. A cerimônia do casamento civil - instituído pelo Código

⁸⁵ Diversas vezes as custas corriam por conta dos padrinhos, que podiam até usar suas residências para a realização do evento.

Civil de 1916 - era geralmente realizada na véspera, ou pouco antes do ato religioso⁸⁶. Por ocasião da celebração do sacramento do matrimônio⁸⁷, para o qual eram convidados todos os parentes e amigos, mesmo que morassem mais longe, além do banquete, eram preparadas as tradicionais mesas de doces, havia discursos, e danças que avançavam até o raiar do novo dia. Estas recepções, normalmente na residência dos pais da noiva, podiam ser realizadas também na casa dos pais do noivo, conforme as circunstâncias⁸⁸. Além do caráter grandioso de ostentação de luxo, riqueza, influência e poder, este evento podia também ocorrer na intimidade, apenas com a presença dos mais chegados. Após os brindes e discursos de praxe, os noivos seguiam para a lua-de-mel, tradicionalmente em Petrópolis.

Igualmente bastante comemorados eram os aniversários de casamento, principalmente as bodas de prata e de ouro, que sintetizavam a vitória do casal e o sucesso dos vínculos matrimoniais assumidos pelo casal. Estes eventos mereciam uma solene Missa em Ação de Graças, além das indefectíveis comidas e bebidas, e dos recitais de música e poesia, seguidos pelas danças. Para tais ocasiões, eram convidados todos os familiares de ambos os lados - a estas alturas um só núcleo - e os amigos.

⁸⁶ Tendo em vista que as custas corriam por conta, de uma maneira geral, dos pais e/ou padrinhos, cabia a eles, assim, a escolha da data.

⁸⁷ A partir da casa da noiva seguia um cortejo até a igreja.

⁸⁸ Tais circunstâncias podiam ser recente falecimento na família, ou se dever ao fato de a família do noivo ter melhores condições.

A elitista sofisticação com que era feita a rigorosa escolha dos convivas, as flagrantes exibições de riqueza, luxo, poder e influência, a imponência dos números musicais - de conformidade com o que estava em voga na Europa - e o refinamento dos cardápios serviam como seguro termômetro para aferir o bom gosto e a sofisticação da família anfitriã, quando recebia seus convidados em casa para eventos de cunho familiar, o que também era bastante enaltecido pela imprensa especializada, que enfatizava sempre as qualidades do casal que recebia⁸⁹.

Nas famílias de elite havia também o hábito da frequência aos assim denominados salões, fossem eles somente literários⁹⁰, sociais, ou sócio-literários. Na época, dentre os vários destaques, convém ressaltar o salão da família Cunha Vasco, cujas filhas, Ana e Maria, foram figuras altamente representativas no setor das artes plásticas como aquarelistas, a elas se devendo, inclusive, muitas das melhores visões paisagísticas da Cidade do Rio de Janeiro durante a Primeira República.

⁸⁹ Indefectivelmente a mulher era vista à luz de suas qualidades domésticas ligadas sempre ao nobre mister do bem-receber - dentro do cenário privado - e ao homem cabiam as glórias do prestígio que lhe era concedido pelo poder político e social - cenário público.

⁹⁰ Eram feitas conferências ou representações.

2.2.3 A estética feminina: beleza e moda

Sendo uma das distrações favoritas - porque lhe era permitida a leitura, ou por livre escolha - as revista femininas, os figurinos, se tornaram hábito das mulheres de elite do Rio de Janeiro, inicialmente importadas da França por parentes e amigos, mais tarde produzidas aqui mesmo⁹¹. O velado objetivo dos editores voltava-se para a vaidade feminina, que levava as mulheres ao consumo de acessórios, adornos, jóias, roupas, chapéus, mantilhas, xales, calçados, adereços e o resultado de casamento feliz das imagens com as informações comerciais para o aumento na venda de produtos-chave ideais para o sexo feminino das camadas altas.

Com a urbanização da Cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX / início do século XX, as mulheres trocaram o lazer cotidianamente restrito a seus lares pelas atrações das ruas o que, naturalmente, acarretava uma exigência maior de itens de luxo, visto que os diversos compromissos demandavam trajes diferentes, de conformidade com o horário e o local em que ocorriam. Assim, havia uma

⁹¹ Em 1903 surgiu uma das mais destacadas revistas culturais da Primeira República, “A Ateneida”. O corpo de colaboradores, tanto dos textos quanto das ilustrações, desta e de outras mais, era formado por figuras exponenciais em suas respectivas áreas, sendo que Rodolfo Amoedo, os irmãos Bernardelli e Lucílio de Albuquerque são os mais conhecidos, e os consagrados e terríveis críticos de arte mantinham o movimento das seções especializadas dos jornais e das revistas.

específica maneira de trajar para cada ocasião diferente, e a indumentária cada vez se torna mais caprichada⁹².

Estas exigências devem-se primordialmente ao fato de que “o hábito faz o monge”, isto é, as mulheres das diversas classes sociais são distinguidas umas das outras pela maneira de se trajar - claramente sobressaindo as mulheres de elite pelo refinamento e bom gosto, além do luxo e riqueza. Ao lado deste fato, um item importante também era que a roupa, exaltando a beleza e a sensualidade, era uma boa oportunidade para um casamento em melhores condições, pois despertava e aumentava o interesse masculino⁹³, tornando-se atrativo extra para as casadoiras, além dos já tradicionais dons de saber cantar, dançar, recitar e tocar algum instrumento musical.

A beleza natural das mulheres devia ser coroada por belos trajes e reforçada por uma vasta gama de enfeites que destacassem seus traços angélicos.

Os cuidados com os cabelos, rosto e corpo tornam-se o principal motivo da propaganda de serviços particulares ou de salões especializados em estética, e igualmente dos produtos “milagrosos”. É evidente que a tradicionalmente difundida

⁹² Sobre elegância e indumentária ver Rios, Morales de los. OP. Cit. p. 79 e Araújo, Rosa Maria Barboza. Op. Cit. p. 83.

⁹³ “Nada transmite a idéia da diferença entre os sexos de forma mais superficial mas também mais tenaz do que o vestuário. Em nenhum outro século foram tão diferenciadas as roupas masculinas e femininas. tão cuidadosamente controladas as transgressões em matéria de vestuário e tão prontamente usadas em imagens de conformidade e subversão”. Duby, Georges & Perrot, Michelle. Op. Cit. p. 328. V.4.

vocação francesa voltada para esta faceta feminina das elites torna-se fundamental para as mais diversas opções de serviços e produtos.



IL. 9. "Retratos de Sarah Villela".
FONTE: Coleção Agenor Valle.

Também, conseqüentemente, as freqüentes exposições das mulheres nas ruas desenvolve a venda de catálogos e revistas franceses especializados, e causa o surgimento e a expansão de novas e mais modernas lojas de roupas, calçados e demais itens importados. Era comum pedir a parentes e/ou amigos mais chegados que, quando de suas viagens ao exterior, trouxessem algum objeto de adorno -

dentre porcelanas, cristais e pratarias - roupas prontas, perfumes ou tecidos. Em contrapartida, os viajantes levavam daqui, para os amigos de fora, negrinhos carregadores de café e negrinhas vendedoras de frutas, representados por bonecos.

Sob os mais variados aspectos, as mulheres abastadas são levadas a dispender parcelas muito maiores de tempo e dinheiro neste segmento de mercado, elitista por excelência.

Ainda que a liberdade de costumes fosse restritiva, junto com seus pais, irmãos, maridos e/ou filhos, às mulheres foi sendo concedida permissão para que também frequentassem o Teatro Municipal, da Ópera / Teatro Lírico, onde podiam exibir mais uma flagrante evidência dos tradicionais poder, influência e riqueza de suas eruditas e abastadas famílias.

É óbvio que a imprensa da época sempre reservava especial destaque para os espetáculos operísticos, comentando, regularmente, a atuação dos artistas, ainda que dedicassem ênfase muito maior para a exposição das riquíssimas vestimentas, jóias, acessórios, ornamentos e adereços, importados da Europa pelas conhecidas damas das elites, não somente localizando suas poltronas nos teatros, como também exaltando seus trajes, em minuciosas descrições feitas em francês, as quais suscitavam acirradas competições, que atingiam o clímax quando as mulheres de origem mais pobre, porém alçadas à categoria de novas ricas por conta do

enriquecimento recente, se transformavam em vitrines ambulantes, ainda que o gosto e os bens das pessoas fossem estimados à luz do âmbito ditatorial do modelo europeu.

Também para as seletas reuniões familiares os trajes femininos eram importados, nelas igualmente imperando a ostentação de riqueza, luxo, influência e poder das famílias de elite, e as mulheres brilhavam como estrelas, no cenário da alta sociedade.

Havia um dado cultural vigente no final do século XIX / início do século XX que praticamente vociferava contra os hábitos europeus das cariocas de elite: seus trajes de origem européia (até mesmo em Paris e Londres a moda era desconfortável, e nada prática), portanto, desenhados para um clima de temperado a frio, sem contar com as diferenças de estações, eram pesados e impróprios para temperaturas que chegavam, tranqüilamente, aos 40°C no verão, quando na Europa imperava, absoluto, um rigoroso inverno de 10°C a 30°C abaixo de zero, e obviamente se constituíam em verdadeira tortura e flagelo, dadas as circunstâncias climáticas divergentes⁹⁴.

Na época, para a compra de vestimentas, acessórios e adornos (sempre importados) eram famosas as lojas do Largo da Carioca, Rua Gonçalves Dias e Rua

⁹⁴ Ver vestuário adequado em Needell, Jeffrey D. Op.Cit. p. 195.

do Ouvidor, ainda que fosse muito mais barato adquirir os produtos diretamente na Europa.

A Rua do Ouvidor merece destaque especial porque continha, durante os anos da Primeira República, as principais lojas voltadas para a venda de artigos femininos. Nela se concentravam os principais templos franceses, requintados e sofisticados, que envolviam joalherias, ourivessarias, sapatarias, vestuários masculino e, principalmente, feminino.

A partir de 1902, quando as mulheres começam a sair às ruas não só de dia como igualmente à noite, os tecidos dos vestidos das representantes de elite - sempre com longas caudas e igualmente generosos decotes - eram os importados: *faille*, *surah*, *chamalotte* e tafetá, entre outros igualmente espessos e caros, e também estrangeiros. Eram também comuns as capas de veludo ou de peles finas. Os calçados eram botinas de cano alto, fechadas com cordão ou por abotoamento, ou sapatos de verniz de saltos altos. Usavam cabelos longos presos ao alto das cabeças cobertas por chapéus, ou cortados rentes à *la garçonne*. Luvas e leques também eram complementos indispensáveis às damas de alta linhagem, além das indefectíveis jóias - colares de pérolas com várias voltas, ou de brilhantes, pulseiras também de brilhantes ou águas-marinhas - que combinavam com os trajes, os binóculos para os espetáculos operísticos e teatrais, e até os mini-óculos, em ouro ou

platina. Quanto à maquiagem, nenhuma ou, quando muito, apenas um leve róseo nas unhas.



IL. 10 "Auto-retrato". Maria Pardos
FONTE: Coleção Museu Mariano Procópio

O leque era, para as mulheres das altas rodas, complemento diário essencial para a indumentária feminina. Dos mais diversos tamanhos, materiais, origens e preços, o leque era usado em casa para verdadeiramente amenizar o calor; na rua, para chamar a atenção⁹⁵; nos teatros, grandes recepções oficiais e/ou bailes, como

⁹⁵ Também para abrandar a profundidade dos decotes.

mais uma arma para ostentar riqueza, refinamento e bom gosto, ou simplesmente para chamar atenção e/ou para minimizar, também, o ângulo revelador que os enormes decotes indiscretamente expunham. Da variedade de tipos, modelos, tamanhos e materiais utilizados para a confecção dos leques das grandes damas da Primeira República é que surgiu a moda de colecioná-los.

Com o aumento das atividades urbanas das famílias, para as mulheres abastadas a moda desempenhava papel de destaque, não somente porque uma boa aparência facilitava o arranjo de bom marido, como também pelo fato de que a vestimenta servia como divisor de águas para as diferentes classes sociais, e consumia boa parte de tempo e dinheiro. Assim sendo, além de saber cantar, tocar, declamar e dançar, as mulheres das categorias mais altas aprendiam também a arte do embelezamento: vestir-se bem, perfumar-se, cuidar da pele, do cabelo e das demais partes do corpo que, apesar de cobertas, melhoravam bastante a aparência, de uma forma geral.

Verdadeira revolução causou a aparição da saia-calça, em 1911, amenizada apenas pela publicidade feita à respeito do fato de que tal lançamento fora feito e/ou aceito por senhoritas e senhoras de boa linhagem.

Como de origem francesa era a moda feminina para a elite carioca, francesas também eram as palavras designativas de itens ligados a ela.

3 CURSO DA VIDA

3.1 EDUCAÇÃO FEMININA

Na segunda metade do século passado as mulheres das classes superiores recebiam uma educação menos restrita nas grandes metrópoles do que nas cidades pequenas porém, até mesmo no Rio de Janeiro, à época capital do País, as jovens de famílias ricas geralmente tinham apenas alguns poucos anos de esmerada educação, e casavam-se muito cedo.

Enquanto as crianças pobres eram iletradas, as das elites aprendiam inclusive idiomas, música e literatura em casa, com preceptores; os filhos de comerciantes estudavam em escolas públicas; os dos profissionais liberais em escolas particulares, leigas ou religiosas, e os de famílias aristocráticas, ou em ascensão, desfrutavam de colégios internos. Esta última opção era escolhida pelas famílias ricas, principalmente as do interior, que desejavam ver seus descendentes estudando nas principais capitais brasileiras; ou até mesmo no exterior⁹⁶.

Aos homens, o acesso às profissões, à vida pública, ao trabalho com as armas e com as leis; para as mulheres, a vida conjugal, marido, filhos e lar, trabalhos manuais e atividades culinárias. Era este o pensamento nas últimas décadas do

⁹⁶ Ver Araújo, Rosa Maria Barboza de. Op. Cit. p.179.

século XIX⁹⁷ e nas primeiras do século XX. Por esta razão, a educação dos meninos era diferente da que era destinada às meninas. Ambos os sexos aprendiam a ler, escrever, as quatro operações e a doutrina cristã, porém já a partir daí surgiam as diferenças: noções de geometria para os meninos, bordado, costura e culinária para as meninas, sendo que às jovens oriundas das classes mais altas eram ministradas também lições de piano e francês, por professores particulares ou em instituições religiosas.

De uma forma geral, apenas os filhos de famílias ricas e de elevada posição social frequentavam colégios secundários⁹⁸ mas, aos poucos, também foram tendo acesso a eles os filhos de negociantes, de burocratas de escalões mais baixos, e de profissionais liberais, ainda que a maioria das crianças e dos jovens permanecesse analfabeta ou fosse autodidata, por razões nada surpreendentes: os preceptores e os raros colégios eram caros, tradicionalmente apenas ao alcance das famílias mais abonadas, além do fato de que uma instrução razoável tiraria os jovens dos campos, do comércio, ou de onde quer que obtivessem sua cota de contribuição para que a família subsistisse.

⁹⁷ "Grande século pedagogo. o século XIX toma consciência do poder da educação, do papel da família e do das mães, especialmente na primeira infância: desenvolve discurso e acção em intenção das raparigas". Duby, George e Perrot, Michelle. História das mulheres. São Paulo: Edradil, 1991. p. 141. V.4

⁹⁸ Sobre o assunto ver Needell, Jeffrey D. Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

Foram importantes os progressos femininos alcançados no âmbito da educação já que, em 1827, uma lei imperial a respeito do ensino gratuito facultava às meninas apenas a instrução primária - leitura, escrita, as quatro operações aritméticas, costura, bordado e culinária, enquanto que para os meninos também a educação secundária era grátis⁹⁹.

Em 1834 o Ato Adicional determinava que a União se incumbisse da instrução secundária, ficando a primária a cargo do Município.

Até a Proclamação da República a maior parte das mulheres brasileiras era analfabeta, uma vez que havia menos escolas para meninas do que para meninos, além destas terem corpo docente mais qualificado do que aquelas. Também o Colégio Pedro II, exclusivamente para meninos, era academicamente superior às escolas secundárias para meninas. Isto se deve ao fato de que a instrução secundária era dirigida ao homem, cujos estudos permitiam seu ingresso no mercado de trabalho, situação incompatível com o posicionamento feminino da época.

Quando o Presidente Afonso Moreira Pena governava o País (1906-1909), seu Ministro da Guerra, Marechal Hermes da Fonseca, dá início, em 1907, aos preparativos para tornar obrigatório o serviço militar para rapazes e homens e, já tendo Dr. Nilo Peçanha como Presidente, foi criado o Instituto de Manguinhos, hoje

⁹⁹ Araújo, Rosa Maria Barboza de. A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p.70.

Osvaldo Cruz, e o ensino técnico-profissionalizante voltado para a Marinha Mercante. Como parte do Lloyd Brasileiro, foram instaladas escolas técnicas, oficinas de aprendizagem na Ilha de Mocanguê e, tanto em terra quanto em um veleiro, foi criado um curso para oficiais.

Prefeito do Distrito Federal de 1903 a 1906, no setor de educação Pereira Passos fez reformas no ensino primário, que na época já era exemplar, desenvolveu a instrução técnica-profissionalizante, e construiu modernas instituições de ensino.

Coube ao então Prefeito General-Engenheiro Francisco Marcelino de Sousa Aguiar (1906-1909) não só iniciar a construção de novas escolas, dentre as quais se destaca a Escola Barth, na hoje Avenida Osvaldo Cruz, cujo magnífico prédio e montagem foram custeados por um suíço do mesmo nome, e a Escola Industrial, que recebeu seu nome, como também dar continuidade e/ou inaugurar importantes obras começadas por seu igualmente brilhante e famoso antecessor.

Nomeado Prefeito pelo então Presidente Marechal Hermes da Fonseca, em 1910, o General-Engenheiro Bento Manuel Ribeiro Carneiro Monteiro priorizou, em sua administração, a padronização das escolas públicas nos âmbitos construtivo-material-pedagógico.

Dr. Rivadávia Correia, Prefeito a partir de 1914, regulamentou o ensino profissionalizante e deu nova organização à Escola Normal.

O Prefeito Carlos César de Oliveira Sampaio (1920-1922), também professor famoso, cuidou do ensino, não apenas à luz da pedagogia, mas adquirindo prédios para a instalação de escolas primárias, modificando outros já existentes, e construindo novos. Já no Governo do Prefeito Alaor Prata (1922-1926) a instrução pública municipal - ensinos primário, profissionalizante e normal - não foi esquecida, sendo que ocorreram remodelações no ensino técnico-profissional. O Prefeito Antônio Prado Júnior (1926-1930) fez erigir muitas escolas adotando o estilo "colonial", abriu concurso público para o projeto do novo prédio da Escola Normal (Rua Mariz e Barros), reformou o ensino municipal, remodelou as escolas técnicas-profissionalizantes, e deu nova feição pedagógica à Escola Normal, que passou a se chamar Instituto de Educação.

Na ausência de Escolas Normais Superiores e/ou Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras - somente havendo a Escola Normal Primária, tradicional celeiro das grandes professoras da Primeira República - os mestres, ainda que bastante respeitados, eram, em sua grande maioria, somente autodidatas, mas exerciam a profissão apenas os que realmente e de fato possuíam os indispensáveis preparo e dom de transmitir conhecimentos. Este preparo era proporcionado por livros de Metodologia, Psicologia e Pedagogia importados da Europa, geralmente da França, resultando em que muitos professores chegassem a possuir valiosas bibliotecas.

A Instrução e a Educação caminhavam sempre juntas pois, à época, sendo a escola o prolongamento do lar, os pais podiam contar com a colaboração dos mestres também para a educação, uma vez que estes também haviam sido bem educados.

O ensino de trabalhos manuais em escolas primárias teve início em 1892, porém somente em 1917 foi criada, pelo então Prefeito Amaro Cavalcanti, a escola técnica-profissionalizante de grau superior, a Escola Normal de Artes e Ofícios Venceslau Brás, atual Escola Técnica Nacional.

Para o campo das Artes Plásticas só se encaminhavam aqueles que de fato tivessem vocação e estivessem dispostos a sofrer, pois pintores, escultores e gravadores conseguiam, no máximo, trabalho no serviço público.

Mais tarde, Bertha Lutz, antes de ser legisladora (em 1922), e Esther Ramalho, tinham conseguido a entrada de meninas no Externato do Collegio Pedro

II.

“Foi aprovada no Congresso de Ensino Superior e Secundario a These da Federação apresentada por Bertha Lutz e Esther Ramalho, sollicitando ensino secundário official para o sexo feminino, no que se referia à franquias officiaes já existentes e à criação de um internato official, sendo rejeitado o pedido de um externato, lembrado caso o regime mixto não fosse approved pelos paes das alunas, bem como para compensar as deficiencias do ensino particular”.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Ata da Federação Brasileira de Ligas pelo Progresso Feminino. Ordem do Dia. 16 de outubro de 1911. Arquivo Nacional, Caixa 12. p.2.

Dos professores - para meninos - e das professoras - para as meninas - exigia-se uma moral absolutamente inatacável, e que residissem em ambientes decentes e saudáveis, uma vez que a eles(as) eram entregues os descendentes das estirpes mais ilustres.

Tendo em vista a crescente necessidade de bons profissionais, raros à época, começaram a ser criadas as primeiras Escolas Normais¹⁰¹ - em 1880 é criada a primeira no Rio de Janeiro¹⁰² - para a formação de docentes de, originalmente, ambos os sexos, exigindo-se, principalmente das mestras, que fossem dignas do magistério por sua honestidade, prudência, além dos conhecimentos específicos necessários e, para as casadas, também a autorização dos maridos, por escrito. No final do século passado estas poucas escolas urbanas profissionalizantes, além de prepararem as docentes, também forneciam algumas das poucas oportunidades de que as moças dispunham para prosseguirem em sua educação.

Logo as mulheres se tornaram maioria nas Escolas Normais, em atividades que as faziam descortinar novos horizontes, diversificados daqueles que as restringiam ao lar e à igreja, ao lado do fato de os homens se dedicarem cada vez mais a profissões mais rendosas. Assim, o magistério se “femininizava”¹⁰³.

¹⁰¹ Ver Louro, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. IN: História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 1997. P. 454.

¹⁰² Araújo, Rosa Maria Barboza de. Op. Cit. p.70.

¹⁰³ “O processo de feminização do magistério também pode ser compreendido como resultante de uma maior intervenção e controle do Estado sobre a docência”. Louro, Guacira Lopes. Op. Cit. pp. 450-1.

Aumentava o número de escolas, porém os pais das moças das poderosas e ricas linhagens achavam suficiente que elas freqüentassem uma escola da moda, dirigida por estrangeiros, apenas durante alguns poucos anos - até os 13, 14 anos, quando então, imaginavam eles, estivessem elas em idade de casar - para a obtenção de uma educação esmerada, o que, na verdade, as privava dos firmes alicerces dos conhecimentos variados que tornassem suas conversas agradáveis e instrutivas.

Por motivos óbvios, às mulheres das elites coube o pionerismo da entrada das brasileiras em cursos de ensino superior, mas apenas um reduzidíssimo número delas conseguiu enveredar pelos caminhos de empregos prestigiosos, não apenas por causa das pressões e da desaprovação social, como também em virtude do custo elevado dos estudos secundários. Somente em 1887 forma-se a primeira médica no Brasil¹⁰⁴, e a partir daí algumas poucas mulheres ingressam em cursos de Medicina Odontologia, Direito, Farmácia e Engenharia.

Em 1888 vem ao Rio de Janeiro uma missão de freiras educadoras da *Congrégation de Notre Dame de Sion*¹⁰⁵, que aqui funda um colégio religioso para meninas e moças como alternativa destinada a suprir a falta de um meio termo entre

¹⁰⁴ Rita Labato Velho Lopes. Hahner, June E. A mulher brasileira e sua lutas sociais e políticas: 1850-1937. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 72.

¹⁰⁵ Ver Needell, Jeffrey. Op. Cit. p.8.

a educação e a instrução ministradas pelos pais ou pelos mestres particulares, e a onerosa permanência em escolas católicas de conventos europeus.

Trazido ao Brasil pela Condessa Monteiro de Barros e um grupo de amigas de boa estirpe, este estabelecimento de ensino, altamente elitista e exclusivista, considerado o melhor da época para as *jeunes filles* bem nascidas, no início funcionou nos palacetes das famílias da elite, cujos titulares eram benfeitores, porém mais tarde, gozando do favorecimento e do apoio da Família Imperial, mudou-se para o Palácio Imperial de Petrópolis, onde eram ministrados ensinamentos sobre as matérias básicas, sendo que o desenho era obrigatório, porém a música e a pintura, facultativos. Lá imperavam, absolutas, a harmonia e a estética, além das simplicidade, disciplina e austeridade, que não excluía - pelo contrário - a distinção e o bom gosto.

Da mesma maneira que os colégios franceses que aqui se instalaram anos depois, o Sion¹⁰⁶ nos trouxe, com bastante sucesso, a formação francesa aristocrática, refinada e admirável, porém com uma ótica bastante alienada a respeito da verdadeira situação brasileira - negros, mulatos e indígenas miseráveis, sendo somente objeto da caridade dos ricos e poderosos.

¹⁰⁶ Era exclusivamente para as famílias de elite.

Em determinando a separação da Igreja do Estado, fator modificador para a educação feminina, pois libertava a mulher do “paternalismo católico” - ensino que se recusava a transmitir conhecimentos científicos e priorizava a defesa da moral e a preservação da família - a Constituição Republicana consagrava, assim, o ensino laico. A educação feminina não estava direcionada para a emancipação das mulheres, mas visava a formação ótima para o desempenho de suas tarefas domésticas, quais sejam, as pertinentes às esposas e mães exemplares, pensamento que orientava o liberalismo clássico. Em contrapartida, Rui Barbosa, bom exemplo de liberal clássico, dá partida para a viabilização de uma forma de instrução padronizada tanto para meninos quanto para meninas, e para os jovens, de uma forma abrangente. Instrução padronizada para ambos os sexos também era ideal positivista, ainda que o feminino estivesse separado do masculino. Respectivamente, a partir de 1890 e de 1920 aumentou, relativamente com a população total de mulheres, a porcentagem de letradas, uma vez que os degraus alçados pela educação feminina auxiliaram na modificação da tradicional imagem de submissão que o ambiente urbano liberalizou, já que lhes permitia ultrapassar a “soleira da porta para o mundo lá de fora”¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Ver: Araújo, Rosa Maria Barboza de Op.Cit. p. 73

Nos anos 20, o Rio de Janeiro assiste a uma generalização da presença feminina em cargos públicos e em carreiras de nível superior, contra o tradicionalismo então vigente na educação da mulher.

3.2 SITUAÇÃO JURÍDICO-SOCIAL-PROFISSIONAL DA MULHER

A fim de que o direito jurídico-social da mulher no século XIX seja entendido, é fundamental o conhecimento das “Ordenações Filipinas¹⁰⁸” - declarações dos aspectos relativos às sociedades que acompanharam suas normas.

O código de leis em Portugal tentou seguir as grandes transformações sociais lá ocorridas. Substituindo as Ordenações Afonsinas apareceram as Ordenações Manuelinas, já então consideradas urgentes, sendo que, para Felipe I, também era fato natural. Estas mudanças ocorreram dentro do aspecto jurídico tradicional, com absoluto respeito as instituições de Portugal.

De 1583 a 1585 ocorreram os primeiros preparativos para as Ordenações Filipinas, somente terminados em 1595. Por Lei de 11 de janeiro de 1603, já durante o reinado de Felipe II, começou a vigorar o Código Filipino, completando o aspecto

¹⁰⁸ Ver Almeida, Cândido Mendes de. Auxiliar Jurídico servindo de apêndice a décima quarta edição do Código Philippino ou Ordenação do Reino de Portugal. Rio de Janeiro: Typografia do Instituto Philomatico, 1869. v. 1. 2. Ver também tese de Oliveira, Míriam Andréa de. Abigail de Andrade: Artista plástica do Rio de Janeiro no século XIX. Rio de Janeiro: UFRJ - EBA, 1993

jurídico de Portugal e, conseqüentemente, vigorando no Brasil até o século XIX, ainda que sem modificações radicais, quando surgiram as modernas codificações, que culminaram no Código Civil de 1916¹⁰⁹.

Sobrevivendo à Revolução de 1640, as Ordenações Filipinas conheceram diversas edições, o que não é estranho em vista do longo período de vigência.

Por iniciativa de Cândido Mendes de Almeida (1870), o Código Filipino também reproduziu as ocorrências brasileiras.

Alguns historiadores opinam ser quase impossível qualquer tipo de levantamento do *modus vivendi* feminino por intermédio destas Ordenações, uma vez que estas não tinham possibilidade de interpretar a mentalidade feminina, pois cabia ao homem toda a atividade jurídica. Entretanto, é nossa opinião que as mulheres eram defendidas com um rigor feroz, já que as Ordenações continham, também, estranhas disposições que resultavam em exaltação às qualidades femininas, além de muito respeito.

No Brasil, os papéis femininos, desempenhados na íntegra mais absoluta, apresentavam problemas, descritos como se referindo a dois aspectos: (1) a subsistência da mulher - regime de dote - e (2) a conduta da mulher sob a forma de proteção dos costumes.

¹⁰⁹ Bevilacqua, Clovis. Em defesa do projecto do Código Civil Brasileiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.

1) Oriundo do Direito Romano, o regime de dote, uma realidade feminina específica no mínimo juridicamente, desde então vem sofrendo diversas modificações, não só quanto à sua forma de apresentação, como também quanto às suas maneiras constitutivas. Genericamente, desde as Ordenações Afonsinas até as Filipinas, dotes eram, para todos e quaisquer efeitos, os bens - inalienáveis e incommunicáveis com os bens do marido, além de reguláveis por leis específicas, firmados em escritura pública ante-nupcial - eram doados à mulher, por ocasião de seu casamento, pelos pais da noiva, ela mesma, ou alguém em seu nome, quando de seu casamento, para que lhe fosse possível arcar com as despesas do casal em constituição.

Em 17 de agosto de 1761 surge a Lei a respeito da forma pela qual as filhas das elites deviam ser regidos, e em 4 de fevereiro de 1765 surge o Alvará desta Lei, sobre as Legítimas e as filhas das Casas Principais.

Ao lado dos dotes encontravam-se os “arrhas”, bens móveis ou de raiz, que o noivo ficava obrigado a dar à noiva, de uma só vez ou em terças, ou o benefício de seu usufruto, para a eventualidade de falecer antes dela.

Os dotes eram raramente concedidos sem que fossem estipuladas certas condições estabelecidas pelos dotadores. Assim sendo, ou o dote era concedido pelo

pai da noiva, ou este ficava responsável pela subsistência da filha até que o dote fosse concedido.

Até mesmo as órfãs e as moças oriundas de classes menos abastadas estavam condicionadas a casamentos com dotes.

Às moças só era permitido o casamento com homens que servissem bem ao Reino e que fossem do agrado do Rei e, sob pena de multa, as mulheres só podiam contrair núpcias com o consentimento do Reino ou dos pais¹¹⁰, multa esta imposta também aos homens que se casassem com moças menores de vinte e cinco anos, sendo que aos padres era vedado conceder a bênção matrimonial sem o consentimento dos pais da moça. Em caso de contrato entre sogro ou sogra, genro ou nora, provas por escritura eram dispensadas.

2) Quanto à proteção dos costumes, delitos sexuais, sob forma de leis nas Ordenações, genericamente não apresentavam uniformidade, oscilando entre coibição e admissividade.

Também no século XIX, e inúmeras vezes até hoje, a sociedade exigia das mulheres - consideradas decentes, normais e socialmente aceitas - castidade pré-

¹¹⁰ "Estudando a evolução deste instituto, não é difícil reconhecer nelle a transformação da compra das mulheres para o casamento, a qual a principio se realisava entre os chefes das respectivas familias. Só mais tarde apresentam-se os esponsaes como contracto realisado entre os futuros consortes para em seguida n-se reduzindo, em alguns systemas juridicos, a um simples ajuste de casamento, que não transpõe, sinão indirectamente, as raías das relações extra-juridicas". Bevilacqua, Clovis. Em defesa do Projecto de Código Civil Brasileiro Francisco Alves, 1906. p. 89. Ver críticas ao projeto em Jornal do Brasil de 7 de fevereiro de 1928, por Alfredo Oliveira Lima (Professor Catedrático de Direito Civil). Série Federação Brasileira do Progresso feminino. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional.

matrimonial e fidelidade, cujas razões podiam ser interpretadas de forma pejorativa, tal como negócio, tráfico, conservação de bens vendáveis. Com vigência estatisticamente freqüente, virgindade e castidade eram mantidas pré-matrimonialmente, em parte moral, porém apenas socialmente, na maioria das vezes¹¹¹.

Ao lado da bigamia, o adultério - à época considerado delito exclusivamente feminino - também era castigado com pena de morte, caso o marido processasse a acusação, sendo que sodomia, estupro, bigamia, barregamia eram delitos sexuais nada comparáveis à prostituição, tolerada, e até não chegando a ser considerada prática delituosa¹¹².

Ao degredo para o Brasil eram condenados os que dormissem com crianças menores, em caso de não casamento com elas, ou porque o casamento não as satisfizesse, de conformidade com seus merecimentos, e também os que

¹¹¹ "Diante de mulheres que assumiam novas identidades na década de 1920, os juristas reinterpretaram os conceitos de honestidade e virgindade, de maneira que podiam incluir ou excluir a 'mulher moderna' dependendo da posição do juiz e das circunstâncias de cada caso". Caulfield, Sueann. "Que virgindade é esta?": A mulher moderna e a reforma do Código Penal no Rio de Janeiro, 1918 a 1940. In: Acervo: Revista do Arquivo Nacional. Estudos de Gênero. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997. v. 9. p. 168.

¹¹² "A preocupação com a conduta situava-se num contexto político e social mais amplo. Não se resumia simplesmente num elemento legal para completar os pré-requisitos de um crime sexual: não se ligava apenas à repressão de um ato criminoso estabelecendo a verdade e determinando o autor ou a retribuição pertinente ao caso. Pela influência da escola jurídica positivista, o julgamento de um crime levava em conta a defesa social, pois o crime atingia toda a sociedade, e a conduta do réu, no sentido de se determinar seu grau de periculosidade". Esteves, Martha de Abreu. Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.p. 41.

mantivessem relações sexuais com parenta, criada ou escrava branca de seu/sua cônjuge.

As mulheres eram punidas quando leis ou costumes violados perturbassem o equilíbrio do matrimônio como instituição, punição esta que também atingia o cúmplice, mas que, entretanto, não ultrapassava os limites do círculo da família, representando, de forma bastante forte, a dependência da mulher ao seu cônjuge. O esposo, podendo levar assistente/assessor, podia até matar a esposa adúltera e o terceiro personagem, ainda que não houvesse flagrante. Por esta razão, os homens preferiam manter as mulheres cativas, uma vez que o conhecimento público do adultério maculava, acima de tudo, sua própria honra. De conformidade com o enfoque masculino da época, assegurar fidelidade conjugal era afastar o convívio social, como profilaxia para o adultério. O adultério masculino só era reconhecido por lei se ocorresse escândalo, o qual configurava razão válida para divórcio¹¹³, sendo que, além disso, a mulher podia sustar, também, sem autorização do marido, doações feitas por ele à concubina, como medida de proteção de seus bens materiais.

No intuito de fazer pressão para que fossem absolvidas as mulheres que defendiam com violência sua honra, ou para que fossem condenados os assassinos de mulheres, alguns poucos grupos femininos, a partir de 1920, já começam a

¹¹³ Foi substituído por desquite no Código Civil de 1916, o termo divórcio.

assistir a julgamentos no Tribunal do Júri, no Rio de Janeiro: “um dos mais célebres destes julgamentos foi a absolvição de Silvia Serafim, que matou Roberto Rodrigues em 1929 porque o jornal de propriedade de seu pai publicara uma escandalosa reportagem sobre seu suposto adultério”¹¹⁴.

Dissolução do matrimônio, no primeiro quarto do século XIX, só podia ocorrer com a morte natural de um dos dois membros do casal.

Pelas Ordenações, a mulher casada e a mãe estavam, indefectivelmente ligadas a três espécies de situações: 1) casamento, 2) ataques contra ele, como instituição e 3) transmissão de bens.

Àquela época, aqui no Brasil, a medicina projetou a modificação da família por intermédio de uma política, para a higiene, que ultrapassava os limites e alterava o aspecto social da família para ajustá-la à nova organização urbana. O Decreto de nº 1.630, datado de 31 de dezembro de 1923, que aprovou o

¹¹⁴ Caulfield, Sueann. “Que virgindade é esta ?”: A mulher moderna e a reforma do Código Penal no Rio de Janeiro, 1918 a 1940. In: Acervo: Revista do Arquivo Nacional. Estudos de Gênero. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997. v. 9. p. 174.

¹¹⁵ “A partir do último terço do século XIX, uma série de descobertas e de progressos científicos e tecnológicos abalaram assim os fundamentos tradicionais da divisão do trabalho e do poder entre os sexos, fazendo recuar a mortalidade e diminuindo consideravelmente a parte ocupada pela gestação e amamentação no ciclo de vida das mulheres.

Os riscos de mortalidade e de morbilidade maternas e infantis associados à procriação foram fortemente reduzidos no decurso deste século pelos diversos e numerosos progressos da higiene, da medicina e da alimentação”. Duby, Georges & Perrot, Michelle. História das mulheres. Porto: Afrontamento, 1991. V. 5. p. 486.

Regulamento Nacional de Saúde Pública, destinou os Artigos 345/350 ao trabalho da mulher como mãe¹¹⁶.

Com a Proclamação da República, a supremacia da Igreja foi confrontada com o surgimento da lei do casamento civil, em 1890, e o novo Código Civil Brasileiro de 1916 estabelecia dois regimes de casamento: o de comunhão de bens e o de separação, parcial ou total, de bens¹¹⁷.

No regime de comunhão de bens o marido, ainda que continuasse sendo o chefe máximo da família, seu representante legal, tutor marital, administrador dos bens comuns e particulares da mulher e dos filhos, com pátrio poder sobre estando obrigado a sustentá-los, a ele cabendo, inclusive, a escolha da localização da moradia, passou a necessitar da aquiescência da mulher para vender algo que fosse propriedade familiar, porém a ela continuava vedado o trabalho lucrativo sem a autorização dele, exceto se já exercesse a profissão antes do casamento. Neste caso, ela podia dispor, com total liberdade, de sua profissão e de seus rendimentos.

No regime de separação de bens, o futuro casal assinava contrato pré-nupcial cujas cláusulas obedeciam à vontade de ambos, não devendo ferir, no entanto, a legislação em vigor. Salvo condição oposta, neste regime a mulher ajuda nas

¹¹⁶ Melo, Floro de Araújo. O trabalho da mulher na história. Rio de Janeiro: Gráfica Luna, 1978. p. 69

¹¹⁷ Lutz, Bertha. Relatórios do XI Congresso Internacional pelo Sufrágio Feminino. Rio de Janeiro: Série Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, p. 55.

despesas do casal, dispõe individualmente de seus bens, porém não lhe é permitido aceitar ou recusar heranças e/ou donativos, e/ou alienar seus bens imóveis sem a aquiescência do cônjuge. A mãe tem os mesmos direitos sobre os filhos que o pai e, em caso da morte deste, passa a ser a tutora.

A lei de nº 1996, datada de 10 de setembro de 1860, que declarava a mulher, pelo casamento com estrangeiro, passível de assumir a nacionalidade do marido, retornando à nacionalidade brasileira apenas com a viuvez, já havia sido rechaçada no Império, uma vez que o casamento não se incluía entre os meios para se obter e/ou perder a nacionalidade, e ficou estabelecido que, possuindo bens no Brasil, casados com brasileiras e/ou com filhos brasileiros, aos estrangeiros aqui residentes é concedida a condição de cidadão brasileiro exceto se optarem pelo contrário¹¹⁸.

O Código Civil estabelece, também, que mesmo as mulheres casadas com estrangeiros, residindo aqui ou no exterior, não somente continuam sendo brasileiras, como podem exercer influência para facilitar a obtenção, pelo marido estrangeiro, da cidadania brasileira e, em contrapartida, a estrangeira casada com brasileiro permanece com sua cidadania original¹¹⁹.

¹¹⁸ Bertha, Lutz. Op. Cit. p. 38. Ver Lutz, Bertha. A nacionalidade da mulher casada. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1993. Ver V.C Barbalho, João. Constituição Federal. Rio de Janeiro: Typographia da Companhia Litho-Typigraphia Sapopemba, 1902.

¹¹⁹ Sobre o assunto ver: O caso das brasileiras casadas com sírios musulmanos. São Paulo: O Jornal, 5 de fevereiro de 1928, p.2.

Como as mulheres não possuíam terras, equiparar-se-iam aos escravos, caso não houvesse a possibilidade de casamento¹²⁰, acesso à herança - ainda que lhe fosse vedado administrar seus bens - e, em última instância, o ingresso na vida religiosa seria a opção melhor.

3.2.1 O voto

A rápida expansão sócio-econômica, que teve início no final do século passado, causou impacto também sobre a vida das mulheres, pois acarretou uma nova forma de viver. Comandados por ilustres intelectuais da época, os ideais abolicionista e republicano fizeram-nas engajar-se para a obtenção de fundos, tirando-as de casa para clubes e/ou sociedades simpatizantes.

No início deste século, condicionada às classes de mulheres mais cultas e que dispunham de algum lazer, a luta pelos direitos femininos coincidiu, em parte, com o movimento sufragista, este podendo ser considerado parte daquela.

O feminismo abrange todas as facetas da emancipação das mulheres, incluindo quaisquer lutas destinadas a aumentar seus padrões social, político e/ou econômico, sua percepção e seu posicionamento na sociedade. Opostamente, a

¹²⁰ "O casamento entre famílias ricas e burguesas era usado como um degrau de ascensão social ou uma forma de manutenção do *status*". D'Incao, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: História das mulheres no Brasil São Paulo: Contexto, 1997. p. 229.

tendência das lutas pelos direitos femininos está voltada para a emancipação feminina, como a conquista de um direito legal.

O Brasil foi um dos países pioneiros na cogitação do voto feminino, assunto vastamente discutido desde 1890, mesmo tendo sido frustradas as expectativas políticas das mulheres, com o advento da República¹²¹, visto que ainda não lhes fora concedido o direito de voto, mas aumentou cada vez mais a participação feminina em movimentos sociais e campanhas sufragistas - cujo apogeu ocorre na I Grande Guerra Mundial - mesmo restrita às elites das grandes capitais, já que à mulher operária não interessava o voto e, sim, condições de trabalho e de vida melhores.

Segundo consta na ata de 1911 da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, “foi aprovado em 1 discussão na Camara dos Deputados à 14 do corrente. o projecto concedendo o voto às mulheres com parecer favoravel do deputado Juvenal Lamartine”¹²². Lamartine fora um dos primeiros políticos defensores da causa através do trabalho dos feministas¹²³.

¹²¹ Em nível de Congresso, o voto feminino abriu-se em debate em 1891. Alguns opositores (principalmente os positivistas) apelavam na Assembléia (Constituinte) para a “a missão sublime” da mulher, esquecendo o lado jurídico da questão. Em 1920, para argumentação contrária, alegavam “que diante do Código Civil a mulher casada era dependente de seu marido. não tendo portanto. a indispensável liberdade para o exercício do voto”. Alves, Branca Moreira. Ideologia e feminismo. Petrópolis: Vozes, 1980. p. 145.

¹²² Ata da Federação Brasileira de Ligas pelo Progresso Feminino. Ordem do Dia 16 de outubro de 1911. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, Caixa 12. p.2.

¹²³ Sobre o assunto ver Alves, Branca Moreira. Ideologia e feminismo. Petrópolis: Vozes, 1980. p. 117.

Em prol do voto da mulher, no Poder Legislativo o primeiro projeto foi do Deputado Maurício de Lacerda, em 1917, mas rejeitado pela Câmara¹²⁴.

Amplamente influenciadas por eles, e grandes imitadoras dos ideais e movimentos europeus e norte-americanos, as elites brasileiras defensoras do voto feminino brasileiro lançam a questão: se lá as mulheres podem votar, por que não aqui¹²⁵?

A partir de 1918 Bertha Lutz¹²⁶ foi uma das líderes do movimento sufragista feminino no Brasil, que culminou em 24 de fevereiro de 1932 com a concessão do voto à mulher.

¹²⁴ Relatórios do XI Congresso Internacional pelo Sufrágio Feminino. Rio de Janeiro: Série Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, n. 41.

¹²⁵ Em 1922, Diva Nolf Nazario, fez seu pedido de alistamento eleitoral e recebeu o seguinte despacho por escrito: "Não se reconhece ainda, no Brasil, a capacidade social da mulher para o exercício do voto. As restrições que se lhe impõem na ordem civil têm reflexo na ordem política (...)". Nazario, Diva. Voto feminino e feminismo. São Paulo: Offic. Graph. Monteiro Lobato, 1923. p. 22

¹²⁶ "Bertha Lutz nasceu em São Paulo. Bacharel em ciências jurídicas e sociais pela Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro, membro da Comissão Elaboradora do Ante-projeto da Constituição e da reforma da lei Sindicalização; membro do Instituto Internacional de Proteção a natureza (seção legislativa), da Comissão Interamericana de Mulheres e da Comissão de Peritas sobre o trabalho Feminino do Bureau Internacional do Trabalho; Catedrática do Instituto de Altos Estudos Femininos da Universidade Livre do Rio de Janeiro. Licenciada em Ciências, pela Faculdade de Ciências da Universidade de Paris, Prêmio de Viagem da Carnegie Foundation para estudos sobre o papel educativo dos Museus Modernos, secretária do Museu Nacional, membro correspondente do Museu Americano de História Natural. Presidente da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino e membro da Irmandade Internacional de Advogadas e Juristas - Condecorada pelos governos Belga e alemão". Lutz, Berta. A nacionalidade da mulher casada perante o Direito Internacional Privado. Tese apresentada à Faculdade de Direito de Niterói para concorrer à Livre Docência de DIP (Direito Internacional Privado). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Caixa 11.

Mais tarde, em 1922, o Senador Justo Chermont faz com que a questão ressurja, já então obtendo parecer favorável do Senador Lopes Gonçalves, maioria na Comissão de Constituição e uma primeira votação favorável.

Em dezembro de 1922, no Rio de Janeiro, teve lugar o I Congresso Internacional Feminino, prestigiado pela Sra. Carrie Chapman Catt, que conduziu à vitória a luta pela ratificação da emenda constitucional do voto feminino na Constituição dos Estados Unidos, dois anos antes, e iniciadora do movimento feminino mundial organizado.

O Congresso Jurídico do Instituto da Ordem dos Advogados tornou constitucional o voto feminino - a partir de 1922 - em absoluta igualdade com o voto masculino porém, adquirido este direito, ficou flagrante a premência de conduzir as mulheres ao registro de cadastramento para o voto, e para garantir que a Constituição da República estabelecesse cláusula outorgando às mulheres direitos políticos iguais aos dos homens, vitória finalmente conquistada, definitivamente, 10 anos depois.

3.2.2 Participação nas profissões

O crescente aumento da economia durante a Primeira República abriu novas oportunidades no mercado de trabalho para as mulheres, ampliando o setor público e com maiores empregos, na Capital¹²⁷.

O serviço doméstico, que não requeria qualificação específica, e o magistério, que já exigia alguma - enquadrados também nos ideais divulgados a respeito da imagem (positivista) feminina - eram os dois tipos de ocupações femininas reveladores da presença de estereótipos tipicamente femininos. A mulher alfabetizada da época dava preferência ao magistério como trabalho, enquanto a despreparada intelectualmente optava pela estética e pela moda; já as das classes mais inferiores se dedicavam à área fabril.

Professoras, enfermeiras, parteiras, telefonistas, costureiras, babás, arrumadeiras, comerciantes, cozinheiras etc. eram trabalhos tidos como vocacionais, universal e atemporalmente, uma vez que mantinham a mulher conectada a seu papel

¹²⁷ “É através dos dispositivos dispersos no Código de Comércio de 1830 e no Código Civil de 1916 que a jurisprudência, tal como nos Estados Unidos, vai definindo as múltiplas relações do trabalho”. Bittencourt, Maria Luiza Doria. Trabalho feminino. Rio de Janeiro: Borsoi & Cia, 1938. p. 37.

familiar e a seus deveres domésticos relacionados com seu sentimentalismo e com seus cuidados com a beleza e o aspecto físico¹²⁸.

A pouca instrução feminina tornava difícil a participação da mulher na força de trabalho no Brasil do século passado e início deste, estando ela submissa não somente ao marido, como também a certas disposições de Códigos Sanitário, Federal, Estadual e/ou Municipal - a exemplo do Decreto nº 1.313, de 1891, primeiro Ato de Proteção aos Menores¹²⁹. Trabalhando fora do lar em horário integral, e até mesmo parcial, como as mulheres poderiam cumprir a contento suas tarefas de donas de casa, esposas e mães? Esta era a preocupação maior de médicos e higienistas, temerosos de que o trabalho das mulheres fora de casa conduzisse à deterioração dos sólidos alicerces familiares¹³⁰.

Para Cesare Lombroso, conceituado médico italiano, e famoso em criminologia no final do século passado¹³¹, a mulher normal apresentava algumas características negativas típicas de criança: deficiência de senso de humor, exagerada tendência ao ciúme e à vingança, defeitos neutralizados pela maternidade,

¹²⁸ Araújo, Rosa Maria Barboza de. Op. Cit. p.79.

¹²⁹ Melo, Floro de Araújo. O trabalho da mulher na história. Rio de Janeiro: Gráfica Luna, 1978. p. 68.

¹³⁰ Rago, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. IN: História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 1997. pp. 450-1.

¹³¹ "Os juristas, assim como os médicos. eram guardiães de um projeto de progresso e civilização que se impunha à sociedade e que passava evidentemente pelo aspecto do comportamento moral". Esteves, Martha de Abreu. Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.p. 47.

frieza sexual e menor inteligência. Opostamente, as mais inteligentes eram extremamente perigosas e criminosas natas, além de não serem abnegadas e pacientes, nem dotadas do altruísmo próprio da maternidade, prioridade das mulheres à qual se subordina toda a biologia e psicologia das normais¹³².

No século XIX, o Estado era o supremo agente de neutralização da superioridade do poder masculino dentro do âmbito familiar¹³³. As formas de organização familiar dos trabalhadores foram reformuladas com o incentivo da Igreja, do Estado e de agentes sociais, como o patronato, conforme o estilo da burguesia, para que se adequassem de maneira mais fácil ao capitalismo recém-chegado.

Os homens resistiam ao trabalho feminino fora do lar¹³⁴, a despeito dos passos à frente dados pelas mulheres, não somente por razões econômicas de competitividade no mercado de trabalho, como também por causas sociais quanto à quebra de valores arcaicos, arraigados durante séculos de tradição, que ameaçavam a submissão total da mulher ao homem.

¹³² Ver Soihet, Rachel. Mulheres em busca de novos espaços e relações de gênero. In: Acervo: Revista do Arquivo Nacional. Estudos de gênero. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997. p. 104.

¹³³ "no âmbito legsl. a socialização da mulher manteve-se atrelada à dependência da figura masculina, fosse do pai ou do marido. Na República, a lei de casamento civil de 1890 e Código Civil de 1916 não modificaram substancialmente as relações patriarcais na família, consolidando juridicamente a posição *pater familias*". Araújo, Rosa Maria Barboza de. A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p. 65.

¹³⁴ "Tema frequentes na imprensa anarquista, a condição de opressão da mulher, não só da operária mas também da burguesa, é pensada e analisada por vários articulistas de tendência libertária. Contra o mito da mulher-passividade, sentimento, abnegação, sombra do homem, várias vezes se levaram: mulheres como a já conhecida Maria Lacerda de Moura, Matilde Magrassi, Maria de Oliveira, Tibi, Josefina Stefani Bertacchi, Maria S. Soares, que assinam artigos nos Jornais anarquistas". Rago, Margareth. Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar - Brasil 1890-1930. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985. p. 96.

Durante o século XIX, progressivamente, maior número de mulheres das classes média e superior passaram a exigir, cada vez mais, direitos iguais aos de seus irmãos, pais, maridos e filhos, especialmente no que dizia respeito às oportunidades no mercado de trabalho.

As elites femininas profissionais disseminaram a impressão de mulheres liberadas pelo trabalho remunerado, que tinham a “emancipação econômica das mulheres” como fator básico para o movimento feminista. Assim, as trabalhadoras das classes mais baixas pouco participavam de congressos nos quais eram discutidas questões como salários melhores - compatíveis com os dos homens - jornadas de trabalho mais curtas, melhores condições de trabalho e proteção materno-infantil.

A Organização Internacional do Trabalho (OIT) foi estabelecida em 1919, e o Brasil é seu membro desde o início sendo, desde então, signatário de todas as convenções e recomendações atinentes ao trabalho feminino, ainda que as ratificações só lhes fossem exigidas a partir de 1935. Em 1962 o Brasil denuncia a convenção de nº 3, datada de 1919¹³⁵.

Aprovando o Regulamento Nacional de Saúde Pública, o Decreto de nº 1.630, datado de 31 de dezembro de 1923, destinou seus Artigos 345/350 ao trabalho da mulher-mãe-trabalhadora, para que as instituições industriais e comerciais concedessem repouso remunerado de 30 dias antes e 30 dias depois do parto às suas funcionárias.

¹³⁵ Melo, Floro de Araújo. O trabalho da mulher na história. Rio de Janeiro: Gráfica Luna, 1978. p. 69.

Dadas as circunstâncias acima, apenas algumas poucas mulheres puderam usufruir de oportunidades em empregos satisfatórios no mercado de trabalho predominantemente masculino, ainda que o Governo Brasileiro, em 1879, lhes tivesse aberto as portas para o ensino superior, tornando-as, assim, aptas para o estudo neste nível.

Decreto de nº 21.417-A, datado de 17 de maio de 1932, finalmente regulamentou a efetivação do trabalho das mulheres¹³⁶.

Existem inúmeros exemplos nacionais¹³⁷ e internacionais¹³⁸ do reconhecimento da eficiência feminina no desempenho das atividades específicas de suas respectivas profissões, seja no âmbito científico, seja no artístico-cultural¹³⁹.

¹³⁶ Melo, Floro de Araújo. Op. Cit. p.69.

¹³⁷ Amélia de Freitas (primeira mulher a concorrer a uma cadeira da Academia Brasileira de Letras, nascida em Jerumenha, no interior do Piauí, foi redatora da revista exclusivamente feminina (1902-1904) de Recife, O Lyrio. Ficou conhecida por ter sido, durante 63 anos, esposa e interlocutora, desde 5 de maio de 1883, do autor do Código Civil Brasileiro, datado de 1916, juriconsulto Clóvis Beviláqua, tendo morado no Rio de Janeiro de Janeiro, então capital federal, onde faleceu em 1946, sem ter conseguido entrar para a Academia Brasileira de Letras.) Cecília Meireles (escritora), Maria José Rebelo (primeira diplomata), Eugênia Brandão (primeira reporter. A imprensa brasileira admitia mulheres atuando como cronistas, folhetinistas, poetisas etc., mas nunca havia tido uma "reportisa", neologismo criado na época, 1914, para designar a função de Eugênia.), Teresina Carini (líder socialista), etc...

¹³⁸ Os exemplos citados foram retirados da Série Federação Brasileira do Progresso Feminino. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. Caixa 67. In: A Patria, 23 de março de 1928.

¹³⁹ Rosa Maria Barboza de Araújo analisa sobre uma mulher que se profissionaliza no ramo das artes plásticas, através de correspondência trocadas por parentes: "Nos primeiros dois anos, a opinião do pai sobre a atividade da filha como pintora oscila entre o orgulho por seu talento e dinamismo e a reprovação pela suposta superioridade que a mulher casada dá à sua atividade via à vis os encargos domésticos. Em 1917, o pai anuncia com entusiasmo que sua filha virou pintora. Elogia sua dedicação à arte, comente seu talento e o sucesso de sua exposição, onde conseguiu vender muitos quadros e obter várias encomendas. Anima-o, especialmente, a perspectiva de sua filha torna-se uma professora de pintura muito procurada pelas alunas. Dois anos depois queixa-se o pai do comportamento da filha, na ocasião grávida de seu quinto filho, por não dar atenção ao caçula. "Está completamente absorvida pela pintura e dedica todo seu tempo para preparar outra exposição para um salão de São Paulo". Três meses depois, inaugurada a exposição com grande êxito, diz que sua "filhona é uma heroína e o próprio marido que lhe metia a bulha a sua mania de vender pinturas, agora já a leva a sério". Araújo, Rosa Maria Barboza de. Op. Cit. p.78.

Em 1928, a escultora turca Zia Hanum, de apenas 20 anos, venceu concurso, em Constantinopla, para auxiliar o famoso escultor italiano Canonica na confecção do monumento a Kemal Pachá. Inicialmente preterida em favor do concorrente - masculino - detentor do segundo lugar, diante dos protestos das mulheres turcas, conseguiu finalmente ir a Roma.

No mesmo ano, trabalhando no Laboratório Federal de Higiene, em Washington, a Dra. Alice Evans, notável por seus estudos sobre a febre de Malt e sua transmissão aos seres humanos pelo gado, foi eleita presidente da Sociedade Americana de Bacteriologia.

Também em 1928, a aviadora Lady Bailey, natural da então Colônia do Cabo, África do Sul, detentora do recorde feminino de altura, tendo alcançado 18.000 pés em avião do tipo leve no ano anterior, recebeu a taça internacional feminina da Liga Internacional de Aviadores.

As mulheres que se profissionalizaram na Primeira República compreendiam apenas um pequeno segmento da população feminina. No âmbito das elites brasileiras predominava a idéia da mulher em uma total situação subalterna, somente voltada para o lar e para a família, o que fazia com que seus problemas e afazeres domésticos prevalecessem sobre todos os outros - pensamento positivista.

3.3 A IMAGEM POSITIVISTA DA MULHER

O ponto chave que fez desabrochar o interesse na pesquisa para a realização deste item centra-se na preocupação de que, apesar da vasta historiografia a respeito da Primeira República¹⁴⁰, não foram realizadas, ainda, investigações históricas capazes de reconstituir o papel da mulher naquele período.

No atual estágio da historiografia das mulheres, nada nos parece mais oportuno do que as pesquisas abrangentes envolvendo as mais diversas conjunturas de formação de classes sociais.

No Brasil houve intensa agitação ideológica no decurso das últimas décadas do século passado, que produziu efeitos sociais significativos. A definição da natureza do novo regime era disputada, pelo menos, por três correntes, a saber: “O liberalismo à americana, o jacobismo à francesa, e o positivismo”¹⁴¹. Engajaram-se, firme e ativamente na difusão do darwinismo, do positivismo e dos pensadores anticlericais, os diversos membros das escolas de medicina e de direito.

¹⁴⁰ Ver, sobre o assunto, Gomes, Ângela de Castro e Ferreira, Marieta de Moraes. Primeira República: um balanço historiográfico. Estudos Históricos. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunais, 1989. v. 4.

¹⁴¹ Carvalho, José Murilo de. A formação das almas: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 9.

O período de maior impulso do positivismo no Brasil foi o dos primeiros anos da república¹⁴², quer seja no âmbito governamental, quer seja no âmbito militar, e também nos muitos círculos intelectuais. Oriunda de uma aliança dos grupos literista e comteano do Rio de Janeiro, que fora sugerida por Oliveira Guimarães, deu-se então a criação da primeira associação positivista. Faziam parte daquela entidade: Benjamin Constant (1833-1891) - um dos chefes do movimento militar que derrubou a monarquia e proclamou a república, Miguel Lemos (1854-1917), Raimundo Teixeira Mendes (1855-1927), que viriam a se tornar líderes do Apostolado. Na Primeira República já então predomina a ação sistemática dos líderes do Apostolado. A rigidez de seus estatutos ia ao extremo, para muitos chegando até mesmo às raias do ridículo.

Existem dois momentos dentro do positivismo de Augusto Comte: o antes e o após Clotilde de Vaux, mulher por quem o filósofo se apaixonou e com quem se correspondeu durante algum tempo, mantendo com ela um amor platônico - somente através de cartas. Por esta razão, a primeira fase de Comte é de natureza racional-filosófica e a segunda é de cunho sentimental-religioso.

¹⁴² O positivismo no Brasil teve enorme participação na construção da República. Sobre o assunto ver Lins, Ivan. História do positivismo no Brasil. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

O positivismo, como não poderia deixar de ser, também chega às artes¹⁴³ e aos artistas brasileiros. Os únicos artistas positivistas brasileiros ortodoxos conhecidos no mundo das artes plásticas foram: Décio Villares (1851-1931) e Eduardo de Sá (1866-1940)¹⁴⁴, embora existissem outros mais, ainda que com ligações não tão diretas, mas também com alguma influência do positivismo.

Do ponto de vista de Angione Costa¹⁴⁵, o mal da doutrina positivista estava na tentativa de obter o domínio social.

“A sugestão positivista foi uma *psychose* que se apoderou de requintado grupo de artistas e pensadores, mas, por isso mesmo que era constituída de dedução e de analyse, não poudé fazer-se compreendida pelas *massas* e teve a sua actuação restringida a um período mais limitado que o *cyclo* da vida humana.”

Foram desafiadores os obstáculos transpostos para a realização deste item, uma vez que poucos são os trabalhos que fazem referência à imagem positivista da mulher, sendo os mais expressivos os de autoria de positivistas Ortodoxos: Teixeira Mendes, no livro “A mulhé”, de J. Mariano de Oliveira, em “Culto á mulhé” onde

¹⁴³ “O cume da arte, em ciências sociais, está sem dúvida em ser-se capaz de pôr em jogo “coisas teóricas” muito importantes a respeito de objetos ditos “empíricos”. muitos preciosos, freqüentemente menores na aparência, e até mesmo um pouco irrisórios”. Bourdieu, Pierre. O poder simbólico. Lisboa: Difel, 1989. p. 20.

¹⁴⁴ As obras analisadas serão basicamente dos dois artistas e pertencem à Igreja Positivista do Brasil, situada na rua Benjamin Constant, 30, Glória, Rio de Janeiro. É lastimável, o estado de conservação das mesmas. Encontram-se obras dos artistas na Capela Positivista de Paris, também em péssimas condições de conservação. A capela é uma reprodução fiel da Igreja Positivista do Rio de Janeiro.

¹⁴⁵ Costa, Angione. (1878 - 1954) foi jornalista, arqueólogo, escritor de arte e professor. A Inquietação das abelhas. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia, 1927. p. 37.

se encontram dados históricos sobre alguns tipos femininos do calendário positivista; e Esther Maria Perestrello da Camara de Viveiros, em “Apelo á mulher”.

Outra contribuição fundamental relacionada à imagem positivista da mulher é a obra do pesquisador José Murilo de Carvalho, “A formação das almas: o imaginário da República no Brasil”. Neste livro, o autor discute o conteúdo de alguns símbolos principais utilizados pelos republicanos brasileiros. Consta que “foram os positivistas ortodoxos os mais articulados manipuladores de símbolos do novo regime”¹⁴⁶

Encontram-se também modestas referências a respeito da visão positivista da mulher nos livros: “A mulher no Brasil”, de June Hahner e em “Política positivista de Augusto Comte”, de Antônio Valença de Mello.

As fontes estudadas tratam dos aspectos que os papéis femininos desempenharam na formação do pensamento positivista, lembram das estratégias políticas com as quais esta doutrina enfrentou as vicissitudes da Primeira República, e sua inserção nas elites dirigentes nacionais.

A reconstituição histórica da imagem positivista da mulher corre o risco de apenas reproduzir o mítico, as normas e os estereótipos presentes na doutrina. Dar historicidade a estas imagens é buscar os momentos em que, numa determinada formação histórica, tais imagens são criadas e se proliferaram, imagens estas que

¹⁴⁶ Carvalho, José Murilo de. Op. Cit. p. 19.

demonstram, não somente a resistência dessas normas culturais, como também a importância das mulheres e de o quanto o seu comportamento é importante em todos os embates de natureza social.

3.3.1 A versão moral e social

Em 1908, o positivista ortodoxo Teixeira Mendes, em suas conferências, preocupou-se em discutir a posição de destaque social e moral da mulher, segundo os ensinamentos da verdadeira ciência positivista. Procurou organizar um referencial interpretativo para esta suposta “superioridade” baseado nas ideias comtianas¹⁴⁷.

Os positivistas criaram para si próprios códigos de distinção e de identificação, entre estes o registro da mulher ideal.

A mulher era a base da família, para os positivistas. Um dos pilares da doutrina no Brasil era o pedestal em que a mulher fora alçada. “Os positivistas elevaram a mulher por meio do que poderia ser considerado a transfiguração do culto da Virgem”.¹⁴⁸ Deveria ser adorada e colocada a salvo do mundo perverso, a feminilidade como um todo.

¹⁴⁷ Para Comte, o instinto altruísta (palavra criada por ele) é mais desenvolvido na mulher. Os instintos são três: apego, veneração e bondade.

¹⁴⁸ Hahner, June E. A mulher no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.86.

Para os positivistas, a regeneração da sociedade dependia da mulher, uma vez que elas formavam o núcleo moral da sociedade, vivendo basicamente por intermédio dos sentimentos.

Acreditavam os positivistas que a mulher realizava, no lar, sua verdadeira obra de santificação, sujeitando-se, com humildade, a todos os instintos grosseiros.

“A mulher atravessa uma situação em que a pinta como inferior ao homem. Sua vida é para a Família. Pois bem, o sacerdócio católico - esse que nos nossos dias não tem mais vida senão a que lhe empresta a Mulher -, no momento em que vai sagrar cada Família que se funda, lembra à Mulher que ela deve da sua dignidade, tornando-se esposa, deixando de ser virgem.

E por que? Porque a Família é considerada uma transação com os instintos grosseiros de nossa natureza, porque a nossa vida deve ter um destino sublime, que é o Céu, e não a Terra.

Pois a Mulher sujeita-se com humildade a tudo isto, e vai desempenhar no lar, modestamente, a sua verdadeira obra de santificação na Terra, adaptando-se ao homem, cada vez mais, a viver para outrem¹⁴⁹”.

Na tentativa de fabricar uma esposa e uma mãe ideal, na educação das mulheres buscava-se a “emancipação moral”, e isto significava instruí-las.

“Porque a mulher deve ser muito instruída. Deve estudar a série enciclopédica: Matemática, Astronomia, Física, Química, Biologia, Sociologia e Moral. Não para se tornar **sabichona**, deixando de ser o que é para se esforçar por se tornar o que quer parecer e com isso perdendo todo o encanto. Deve estudar para desenvolver sua inteligência e para adquirir as noções que lhe permitirão ser mestra de seus filhos”¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Mendes, Teixeira. A mulher. Rio de Janeiro: Typ. Henrique M. Sondermann, 1931. p. 48

¹⁵⁰ Viveiros, Esther Maria Perestrello da Camara de. Apelo à mulher. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1945. p. 70.

Pretendia-se que ela exercesse melhor seus notórios papéis de esposa e mãe, mas que não saísse do lar e fosse competir com o homem no universo público. Os positivistas eram contra as escolas mistas.

“E agora vedes o absurdo das escolas mistas; não se póde ensinar ao mesmo tempo mulhéres e homens, meninas e meninos.

Aprender é inventar; ensinar é pôr o cérebro de quem ouve, de quem aprende, nas condições de fazer descobertas. Por isso, não há regras invariáveis para ensinar a todo o mundo; cada caso é um caso particular; a verdadeira méstra é a Mãe. A escola pública é uma instituição transitória, momentânea; e um estadista que fosse um Cromwell e tivesse estudos positivos, saberia que, no Ocidente, a escola pública teria de durar, digamos, mais doze anos ... o tempo preciso para que todas as mulhéres pudessem aprender, de módo a ezercêrem sua função de Mães de família, de formadoras do homem, em vés de vírem fazer concorrência ao homem, isto é, propor-se a fazer coizas que o homem póde fazer, e que , quando o homem não quer realizar, os patrões e os governos mândão a Mulhér...”¹⁵¹.

Então, passa a mãe a ser considerada a mentora por excelência , o primeiro educador de seus filhos. E da maneira pela qual ela os educa vai depender o destino da família e da sociedade. Vai dar à mulher um “*status*” muito especial, esta sua função educativa: a mãe passa a governar o mundo, governando a criança. Assim, sua influência expande-se da família para a sociedade, e todos repetem, convictamente, que os homens são, na verdade e de fato, o que as mulheres fazem deles.

¹⁵¹ Merdes, Teixeira. Op. Cit. p. 51.

Como decorrência desta clara delimitação de papéis e posições, vai aparecer, de forma bastante marcante, na conferência de Teixeira Mendes, a função da mulher.

Enfim, tudo era muito bem estabelecido e as regras eram bastantes explícitas:

“(...) a função da Mulher é desenvolver o altruísmo, é formar o coração do homem. E’ no lar que o homem se fôrma (...).

(...) A Mulher tem que comprimir o egoísmo e desenvolver o altruísmo dos homens que estão sob os seus cuidados. E’ pelo Salão e o Templo que se fás a ligação entre a influência privada e a influência pública¹⁵² da Mulher. E’ quem fornece a primeira instrução que o homem recebe. E’ a explicadora dos filhos: quem lhes dá o ensino fundamental. Mas, não é um ensino material, frio, vago, análogo ao do mestre-escola, não. A Mulher fará sempre ver, com a mássima nitidês, o encanto, a ecelência do dever, que é satisfação do altruísmo”¹⁵³.

Joana Maria Pedro, em sua obra “Mulheres honestas e mulheres faladas : uma questão de classe”, relata que : “É possível que essa ênfase na tarefa materna de educadora

¹⁵² “Nos dicionários da língua francesa compostos no século XIX, ou seja, no momento em que a noção de vida privada adquiria seu pleno vigor, descubro de início um verbo *priver*, significando domar, domesticar, e o exemplo dado por Littré, {cumpre lembrar que antes da morte de Comte, já se havia o positivismo separado em dois grupos: um chefiado por Laffite e outro por Littré} “um pássaro privado”, revela o sentido: extrair do domínio selvagem e transportar para o espaço familiar da casa. Descubro em seguida que o adjetivo privado, considerado de uma maneira mais geral, também *condiz* à idéia de familiaridade, agrega-se a um conjunto constituído em torno da idéia de família, de casa, de interior. Entre os exemplos que escolheu, Littré cita a expressão que se impunha em seu tempo: “A vida privada deve ser murada”, e propõe esta glosa, em minha opinião bastante expressiva: “Não é permitido procurar e *dar* a conhecer o que se passa na casa de um particular”. Todavia, e é isso que marca bem o termo particular, em seu sentido primeiro, mais direto, mais comum, o privado se opõe ao público (...).

Eis-me então remetido à palavra público. Definição de Littré: “O que pertence a todo um povo, o que concerne todo um povo, o que emana do povo”. Portanto, a autoridade, e as instituições que sustentam o Estado. Esse primeiro sentido evolui para uma significação paralela: diz-se público o que é comum, para o uso de todos, o que, não constituindo objeto de apropriação particular, está em aberto, distribuído resultando a derivação no substantivo o público, designando o conjunto daqueles que se beneficiam dessa abertura e dessa distribuição”. Sobre poder privado, poder público, ver: Duby, Georges. *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. pp. 19-20.

¹⁵³ Mendes, Teixeira. Op. Cit. pp. 101-4.

dos filhos estivesse vinculada ao projeto republicano de “atualizar o Brasil” e fazê-los ingressar no “século civilizado”. Tal tarefa precisava contar com o auxílio das mulheres”¹⁵⁴. Ainda que inspiradas no positivismo, lembra a pesquisadora, as idéias republicanas, preferencialmente, destinavam às mulheres o tradicionalmente notório papel de mãe e de esposa, de “guardiã do lar”. Eram destinadas aos homens a política, a cidadania e a igualdade, e as mulheres deveriam permanecer em “seus lugares”, no cômputo do privado.

Do ponto de vista da positivista Esther Maria Perestrello, a vida pública se mistura à vida privada, sendo por isso que a influência da mulher “deve ir mais longe”.

“Mas a influência da mulher deve ir mais longe: ela deve consagrar a verdadeira opinião pública, o que se concilia com a existência do lar, uma vês que nos salões, onde se conversa, onde se trocam idéas, onde se faz música, onde se dança - e não nos cassinos - a vida pública, a bem dizer, se mistura à vida privada. É aí que as mulheres podem fazer prevalecer sua doce disciplina moral, capaz de reprimir, ao nascer, impulsos divergentes. Um conselho indireto, mas oportuno e afetuoso, desviará de ambições e resoluções reprováveis”¹⁵⁵.

Uma vez tendo a mulher que permanecer, basicamente, no âmbito do privado, seu sustento caberia ao homem. Para os positivistas, as mulheres teriam sua subsistência sempre garantida, fosse pelos parentes ou pela Pátria e, finalmente, pela

¹⁵⁴ Pedro, Joana Maria. Mulheres honestas e mulheres faladas: uma questão de classe. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994. p. 73.

¹⁵⁵ Viveiros, Esther Maria Perestrello C. Op. Cit. p. 72.

Igreja. Teixeira Mendes reflete sobre o assunto dizendo: “Quem ampara a sociedade é o elemento feminino, de tal sorte que o homem não fás mais do que contribuir para a sua própria grandeza, quando contribúi para manter o elemento feminino¹⁵⁶”.

Os positivistas eram contra a emancipação das mulheres, e o feminismo era visto como ameaça à missão de mãe e de esposa a que foram destinadas. No livro “Apelo á mulher” aparece a seguinte indagação:

“Que é o feminismo sinão uma forma de materialismo? A característica do materialismo, antítese do espiritualismo, é diminuir em nobreza, e o feminismo o que faz é desviar a mulher de sua missão sem par para funções subalternas.

O que conduz a essa incoerência meditativa são as falsas imagens de igualdade liberdade.(...)

(...) Urge que homens e mulheres fiquem cada um no seu setor. O da mulher é o lar. Esse é que é o seu reino. E como ela tem que fazer aí ! Muitos mais do que homens em seu trabalho, pois que suas funções são muito mais complexas”¹⁵⁷.

O que se depreende da crítica feita ao feminismo neste livro é que sempre houve tentativas de ridicularizar a busca de igualdade, por parte das mulheres:

“Devemos ser reconhecidos às feministas que se sacrificaram por um ideal - como uma que em 1913, em Londres, se lançou sob as patas do cavalo do rei , em sinal de protesto. Eram, em geral mulheres em que predominavam qualidades masculinas - e seu aspecto , sua maneira de vestir eram de todo masculinas.(...) O feminismo , que melhor se deveria chamar masculinismo, é uma etapa transposta, como transposta já foi a etapa da metafísica¹⁵⁸”.

¹⁵⁶ Mendes, Teixeira. Op. Cit. p. 105.

¹⁵⁷ Viveiros, Esther Maria Perestrello C. Op. Cit. pp. 61-5.

¹⁵⁸ Id. p. 73.

Incitaram a formação de organizações pelos direitos da mulher no Brasil, as ligações pessoais estabelecidas pelas feministas brasileiras com as líderes sufragistas internacionais. Após o término da I Guerra Mundial, a obtenção do direito de votar, pelas mulheres, em vários países da Europa, veio ajudar a causa no Brasil, e então a defesa do direito feminino ao sufrágio passou a ser quase elegante, em alguns círculos da elite¹⁵⁹.

Na Conferência de Teixeira Mendes aparece apenas uma pequena menção a respeito do voto feminino: “Acenai à Mulher com o direito de voto, dai-lhe esse direito: pouco importa ! Si os homens abandonão as urnas, quanto mais as mulhéres...¹⁶⁰”. (Por que as mulheres deveriam seguir o mau exemplo de não-civismo dos homens ?, perguntamos.)

Conforme o acima assinalado, os positivistas apresentavam indicações bastante claras sobre a escolha apropriada de papéis tanto para homens quanto para mulheres. No que diz respeito à questão do divórcio, podemos afirmar que eles eram contra. Também observamos uma tolerância maior, por parte das mulheres, com referência ao divórcio. Examinando este aspecto, Teixeira Mendes diz o seguinte:

¹⁵⁹ Sobre o feminismo e o sufrágio no Brasil, ver Hahner, June. A mulher Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1981.

¹⁶⁰ Mendes, Teixeira. Op. Cit. 49.

“(...) préga-se o divórcio, e a Mulher repêlé o divórcio. Pouco importa que o inscrêvão nas leis: a maioria não se divorcia, e é uma minoria insignificante que a ele recóire. E’ que a Mulher sabe que a moralidade humana supõe a submissão, que é a baze do aperfeiçoamento , físico, intelectual , e moral¹⁶¹”.

Torna-se, assim, difícil para a mulher abandonar o espaço privado onde ela já vem atuando, indiretamente, nos processos de transformação social. As mulheres divorciadas não correspondiam à imagem feminina produzida pelos positivistas, que determinavam como deveria ser a “mulher-ideal”.

3.3.2 A representação simbólica

O texto aqui proposto demonstra o primeiro momento de uma análise da representação simbólica enfocada pelos artistas positivistas. O uso da alegoria feminina entre eles baseava-se em um sistema de interpretação do mundo. Em primeiro lugar vinha a humanidade, na escala dos valores positivistas, seguida pela pátria¹⁶² e pela família. Representava idealmente a humanidade, a mulher. O altruísmo, conforme julgava Comte, poderia fornecer a base para a convivência gregária, na nova sociedade sem Deus. Era a mulher quem melhor representava esse

¹⁶¹ Id. p. 49

¹⁶² “A república era a forma ideal de organização da pátria” (Carvalho, José Murilo de. Op. Cit. p

sentimento, mas a Virgem-Mãe seria o símbolo singular e perfeito por excelência, uma vez que sugere uma humanidade capaz de se reproduzir sem a interferência externa.

Reflete Teixeira Mendes a este respeito: “Jesúz éra adorado sobretudo como Deus, ao passo que o culto de Maria é a adoração da Humanidade, da natureza humana no tipo mais perfeito, a Mulher”¹⁶³.

Augusto Comte aconselhava que seus seguidores lêssem a “Imitação de Cristo”, substituindo, contudo, Deus por Humanidade e conservando os adjetivos. No Brasil “a Humanidade seria representada com símbolos de Nossa Senhora da Conceição e com a fisionomia de Clotilde”.

“Comte, depois de várias elocubrações, chegou a conclusão de que as mulheres e mães dos positivistas comuns seriam as representantes da Humanidade para o uso particular de cada um, sendo o Grão Ser representado por Clotilde. O culto católico da Imaculada Conceição - e Comte achou um achado notável o verso de Dante: “Virgene madre, figlia del tuo figlio”- foi considerado por ele um autêntico precursor da sua religião, que seria mais matriarcal do que patriarcal. Conclusão desta teoria alucinante e alucinada: a Humanidade seria representada com símbolos de Nossa Senhora da Conceição e com fisionomia de Clotilde. E ao menino, Décio Villares deu traços infantis de Comte (embora não haja nenhuma documentação a respeito). Pode-se, contudo, observar facilmente o quanto é semelhante ao filósofo. E isso não pode ter sido obra do acaso”¹⁶⁴.

¹⁶³ Mendes, Teixeira. Op. Cit. p. 83.

¹⁶⁴ Torres, João Camilo de Oliveira. O positivismo no Brasil. Rio de Janeiro: Vozes: 1943. p. 296.



IL "Estandarte da humanidade" Decio Villares
FONTE Igreja Positivista do Brasil

A Religião da Humanidade foi basicamente fundada a imagem e semelhança da Igreja Católica, da qual se arvora em sucessora. Portanto, era produto de uma personalidade de forte cunho religioso, que admirava o Catolicismo por seus aspectos humanos.

Aqui no Brasil, Teixeira Mendes¹⁶⁵ desenvolveu a sugestão litúrgica de Augusto Comte, que imaginara uma religião na qual entraria uma, simbólica, que estivesse em todas as liturgias possíveis.

Apenas três dos sacramentos positivistas se encontravam à disposição na Capela da Humanidade: o da apresentação, equivalente ao batismo católico; o casamento; e a transformação - cerimônia fúnebre¹⁶⁶.

Na Igreja Positivista do Brasil¹⁶⁷ aparecem várias obras exemplificando a influência católica.

¹⁶⁵ É importante lembrar que Teixeira Mendes foi educado no seio do Catolicismo, tendo perdido a fé na adolescência. Com o mesmo problema religioso de Comte, não lhe foi difícil aceitar a Comtismo ou, como diria Sílvio Romero, o "Clotildismo". Sobre A Igreja Católica e o Positivismo no Brasil, Ver Id. p. 276.

¹⁶⁶ Era realizado, às vezes, o de iniciação (dado ao adolescente que pretendesse o ensino enciclopédico de A. Comte) e nunca os dois apóstolos (Miguel Lemos e Teixeira Mendes), celebraram o sacramento da incorporação (equivalente à canonização dos santos) por não terem sido sacerdotes.

¹⁶⁷ Deu-se, em 15 de agosto de 1891, a inauguração da primeira parte construída desta Igreja: o coro. Os trabalhos de construção ficaram a cargo dos engenheiros Rufino Augusto de Almeida, Américo Vivéiros, Trajano Sabóia de Medeiros e Ernesto Oteiro. Sua fachada é uma imitação do panteon de Paris. No entablamento acha-se esculpida, em alto-relevo, a fórmula: "O amor por princípio, a ordem por base e o progresso por fim". Sete degraus levam ao pórtico grego. No átrio do pórtico acha-se uma rosa dos ventos orientada para Paris. Em 1943, João Camilo Torres diz: "De acordo com as prescrições de Comte, essa deveria possuir doze capelas laterais, correspondentes aos doze meses do ano. Mas, devido às condições peculiares da construção estão apenas pintados nas paredes os bustos das grandes figuras". (Id. p. 247) Em 1949, Padre Leonel Franca, no livro "Noções de história da filosofia", relata: "(...) enfileiram-se 14 pequenas capelas contendo os bustos de Heloisa e das 13 personagens mais importantes que deram os seus nomes aos meses do Calendário positivista". Franca, Leonel. Noções de história da filosofia. Rio de Janeiro: Agir, 1949. p. 277-228. Ao analisarmos os dois relatos somos levados a indagar: será que as pinturas nas capelas ainda existem ? Do nosso ponto de vista, vale a pena fazer uma análise !

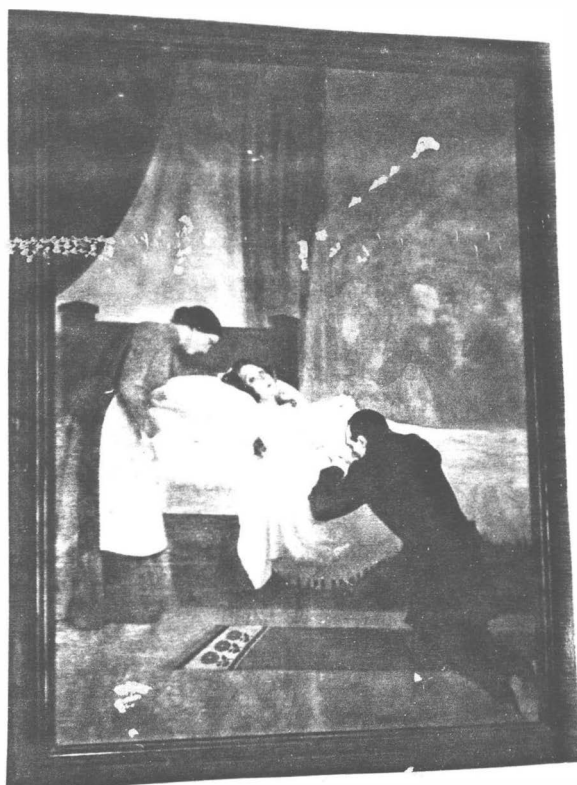


IL. 12. "Rosália Döyer oferece seu filho (Comte) à regeneração da Humanidade".
Eduardo de Sá.

FONTE Igreja Positivista do Brasil.



IL. 13. "Primeira Comunhão de Clotilde". Décio Villares
FONTE Igreja Positivista do Brasil



IL. 14 "Morte de Clotilde". Décio Villares
FONTE: Igreja Positivista do Brasil

Outro aspecto digno de ser observado no positivismo é a incorporação de algumas santas católicas ao seu culto¹⁶⁸, figurando também no seu calendário. As santas são as seguintes: Santa Mônica, Santa Pulquéria, Santa Genoveva, Santa Clotilde, Santa Batilde, Santa Isabel da Hungria, Santa Catarina, Santa Joana d'Arc e Santa Tereza¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Uma outra característica do culto consistia na celebração das festas positivistas. A da mulher é dia 15 de agosto (propositamente no dia de Nossa Senhora da Glória). As mulheres é reservada a parte da capela-mor para assistir as celebrações.

¹⁶⁹ "O calendário positivista consagra a santa espanhola o 24º dia do mês de S. Paulo, terceiro da semana prezida por Bossuet, destinada a comemorar os dignos esforços do catolicismo decadente para desviar de sua cateca a sentença dos tempos: últimos clarões de uma luz que se estingui." Oliveira, J. Mariano. *Culto a mulher*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1934. p. 174. 2 v.

Informa o positivista Miguel Lemos que: “o Calendário positivista divide-se em treze mezes iguais de 28 dias ou quatro semanas cada um, e mais um dia complementar, o último do ano, consagrado, à comemoração geral dos mortos. Nos anos bissetos ajunta-se a este mais um dia, que dedicou às mulhéres santas”¹⁷⁰.

As outras mulheres do Calendário positivista¹⁷¹ são: Matilde de Toscana, Branca de Castela, Maria de Molina, Isabel de Castela, Marina, Sofia Germain, Elisa Mercoeur, Sofia Bliaux¹⁷², Rozalia Boyer¹⁷³, Beatriz, Eloísa - Augusto Comte dá a ela, na organização interna dos templos positivistas, a presidência da 14ª capela, isto é, a 7ª à direita do altar da Humanidade, o qual é consagrado à santificação feminina, ficando-lhe adjuntas, na mesma capela, as santas católicas - e Clotilde. A seu respeito, Teixeira Mendes diz:

“(…) uma Mulhér, moça, béla, consumida pelo infortúnio, complétamente emancipada do teologismo, no centro mais revolucionário de todo o Ocidente, em Paris, sujeita a todas as facinações e seduições do gênio e da carreira estética, e que se conservava o tipo de todos os grandes resultados morais obtidos pela Idade-média, o tipo de ternura e da pureza.(…)

(…) sua superioridade foi devida unicamente à sua natureza altruista predominando espontâneamente sobre o espírito e o seu caráter, aussiliada apenas por esse saber empírico que rezultava da civilização em que éla surgiu (…)”¹⁷⁴.

¹⁷⁰ Lemos, Miguel. Calendário e biblioteca positivistas. Rio de Janeiro: Tipografia do Apostolado Positivista do Brasil, 1902. p. VII.

¹⁷¹ Ver biografia das mulheres do Calendário, em Oliveira, J. Mariano. Op. Cit. pp. 81-205.

¹⁷² Filha adotiva de Augusto Comte.

¹⁷³ Mãe de Augusto Comte, ver IL. 12.

¹⁷⁴ Mendes, Teixeira. Op. Cit. pp. 69-70.

As obras apresentadas só existem, enquanto objeto simbólico, se forem apreendidas, como tal, por espectadores.

O círculo de crença e sagrado é o que estamos observando, e só pode funcionar se for estabelecido, ao mesmo tempo, na objetividade de um jogo social. O jogo cria a ilusão e a arte, a atitude estética, como veremos a seguir.

3.3.3 As artes positivistas: pintura e escultura

Augusto Comte considerava que a arte emanava da filosofia para o preparo da política ou da religião. Para o filósofo, a arte religiosa é sempre um instrumento de culto. Sua concepção é puramente pragmática: o artista cria para desenvolver o altruímo.

Como já foi dito, o instinto altruísta é mais desenvolvido na mulher. Às mulheres deve-se nosso instinto do bem, e são elas que nos iniciam no sentimento do belo, estando adequadas tanto para inspirarem quanto para experimentarem. Ao mesmo tempo, seu aspecto nos demonstra todos os gêneros de beleza (física, intelectual e mental).

“Assim, a doutrina que erige as mulheres em elemento primordial do Poder moderador e lhes confere a direção da educação fundamental não poderia merecer nenhuma suspeita de antiestética”¹⁷⁵.

Para Comte¹⁷⁶, o que tem importância numa arte é a ~~simetria~~ do autor e sua beleza.

Observaremos, então, a influência das concepções comteanas na arte brasileira, estudando suas ações direta¹⁷⁷ e indireta, cujo espírito atuou sobre a memória coletiva¹⁷⁸ brasileira.

As idéias positivistas infiltram-se nos meios intelectuais e artísticos. Suas tendências e sua doutrina difundem-se pela própria Academia das Belas Artes¹⁷⁹. Era um grupo divergente, que queria influenciar as reformas da Academia. Tratava-se de discussões em torno dos prêmios de viagem e do ingresso na Academia. Os positivistas pretendiam integrar nas atividades acadêmicas as classes menos

¹⁷⁵ Mello, Antonio Valença. Política positivista de Augusto Comte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p. 111. v. 1.

¹⁷⁶ O filósofo “sempre combateu a arte grega por sua imoralidade, negando, pois, o seu verdadeiro valor”. Torres, João Camilo de Oliveira. Op. Cit. p. 287.

¹⁷⁷ Caso de Décio Villares e Eduardo de Sá que, conhecendo os dogmas do positivismo, tentaram realizar uma arte nitidamente comteana.

¹⁷⁸ Na tentativa de buscar algumas informações a este respeito, recorremos a Michael Pollak, que diz o seguinte: “Estudar as memórias coletivas fortemente constituídas, como a memória nacional, implica preliminarmente a análise de sua função. A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvar, se integra, (...), em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis”. Pollack, Michael. Mémoria, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos. Rio de Janeiro: 1989. p. 9.

¹⁷⁹ Com a Proclamação da República, a Academia das Belas Artes passa a ser chamada de Escola Nacional de Belas Artes.

favorecidas, dando maior abertura aos cursos artísticos, em repúdio a um certo favoritismo que predominava à época. Tentaram levar o ensino de artes à linha filosófica do positivismo.

Décio Villares, Aurélio de Figueiredo e Montenegro Cordeiro chegaram a editar, em 1890, um projeto de reforma no ensino das artes plásticas apresentado ao então Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Interior, Aristides Lobo¹⁸⁰.

Na Escola Nacional de Belas Artes podem ser citados como tendo recebido larga influência do positivismo¹⁸¹: Almeida Reis, Décio Villares, Rodolfo Amoedo, Eduardo de Sá, Aurélio de Figueiredo, Manuel Madruga¹⁸², Francisco Baiardo, Newton Sá e Raimundo Cella. Alguns artistas têm seus primeiros contatos com a doutrina em Paris, em razão dos prêmios de viagem concedidos nas Exposições Gerais das Belas Artes.

¹⁸⁰ Ver Cordeiro, Montenegro; Villares, Décio e Figueiredo, Aurélio. Projecto de reforma no ensino das artes plásticas. Rio de Janeiro: Typ. Central, 1890.

¹⁸¹ Não encontramos nomes ou obras de mulheres artistas plásticas (exceto Ana Maria de Assis, que reproduziu alguns bustos) sob influência direta do positivismo, no período estudado, embora tivéssemos observado que obras de várias artistas como Ana Vasco, Maria Vasco, Sarah Vilela de Figueiredo e outras tantas, poderiam ser aceitas dentro da estética positivista. Porém, na literatura, a brasileira Dionísia Gonçalves Pinto, conhecida como Nisia Floresta Brasileira Augusta, nascida em Papari, interior do Rio Grande do Norte, em 1809, talvez tenha sido a mais destacada. Casou-se jovem, separou-se do marido e estabeleceu nova aliança, tendo se mudado para a cidade de Olinda. Aos 24 anos de idade, a morte do companheiro deixou-a só, com mãe idosa e dois filhos para sustentar, na cidade de Porto Alegre. Mudando-se para a cidade do Rio de Janeiro, aqui fundou uma escola, que funcionou durante dezessete anos. Fez traduções de obras de feministas pioneiras, e publicou alguns artigos e matérias para jornais. Em 1856 mudou-se para a Europa, onde publicou três livros, destacando-se Conselho a minha filha, o mais famoso deles, tendo convivido com intelectuais franceses, se convertido ao positivismo, e impressionando bastante a Auguste Comte pelo seu brilhantismo. Faleceu em 1885.

¹⁸² Pintou na Capela da casa de Clotilde, em Paris, os bustos dos “grandes tipos”.

Existem várias obras de Décio Villares, Eduardo de Sá e Manuel Madruga nas Capelas da Humanidade no Rio de Janeiro e em Paris, e em outros locais, como também monumentos espalhados pela cidade do Rio de Janeiro, todos preocupados com a estética positivista¹⁸³.

Tanto na pintura como na escultura positivista, predomina o academicismo. Na pintura, as cores são claras, com destaque para as linhas simples e alegorias expressas. Poucas telas não são alegóricas: a “Morte de Clotilde¹⁸⁴”, a “Morte de Comte” e a “Morte de Miguel Lemos”, como já vimos nas ilustrações anteriores, são algumas delas. A morte aparece com toda a sua trágica realidade aos olhos comtistas. Destas pinturas exala uma impressão de mistério e de tragédia.

A respeito da pintura positivista, João Camilo de Oliveira Torres nos diz:

“Em tudo e por tudo se revela nessas pinturas, além de belos talentos e talentos bem educados, a influência de uma filosofia que ensinava “viver as claras e que “pensando sobre el mundo se logra evacuarlo, desinflarlo, pulverizarlo” (Ortega y Gasset); ou então que considerava “A existência, o ser, o sofrimento, a morte como temas indignos de um autor de sumas enciclopédicas ...

O realismo positivista ou crítico não temo sentido da dúvida e do ser problemático, porque toda a sua estrutura teórica se baseia na representação de uma realidade acessível ao conhecimento racional de um mundo inteiramente desvendado pelo método científico”. (Euríalo Canabrava)”¹⁸⁵.

¹⁸³ “Segundo a estética positivista, a imaginação artística deve ter por inspiração o sentimento, por base a razão, e por fim a ação”. Carvalho, José Murilo de. Op. Cit. p. 132.

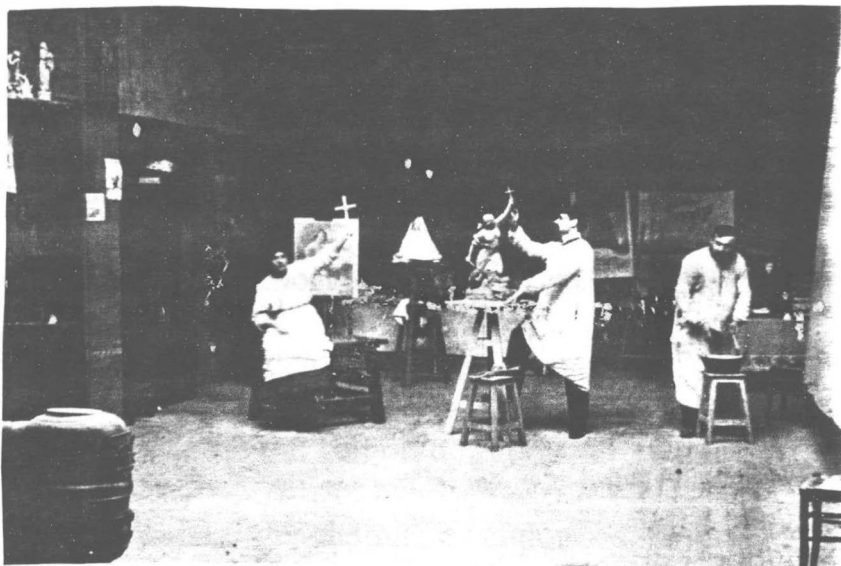
¹⁸⁴ Depois da morte de Clotilde, Augusto Comte passa a meditar sobre o problema da morte e da imortalidade.

¹⁸⁵ Torres, João Camilo de Oliveira. Op. Cit. pp. 296-7.

Na escultura temos uma infinidade de bustos de personagens célebres. Os monumentos são as obras escultóricas mais importantes, de autoria de Décio Villares e Eduardo de Sá, sendo estes: monumento de Benjamin (Décio Villares foi o autor do plano das estátuas e Eduardo de Sá esculpiu os baixos relevos), monumento de Floriano¹⁸⁶ e monumento de São Francisco de Assis.

Os artistas positivistas levaram tão a sério os desejos de Comte de utilizar o rosto de Clotilde como estética-padrão para representações femininas, que usavam modelos brasileiros para a composição das obras, e ajustavam as formas até chegar ao padrão estético comteano, como podemos observar nos exemplos utilizados, a seguir.

¹⁸⁶ Sobre o monumento Eduardo de Sá disse: "Ora, a minha arte tem sido muito criticada. Não me incomodo, aliás. Com o monumento a Floriano, por exemplo, um mundo de chufas, de reclamações, de mau humor. De uma coisa, porém, não me poderão apontar: de immoral. {o artista não fazia nus, achava que isto era um divertimento, uma distração ou passatempo} Se provarem que eu inspirei uma idéia má, provoqueei um gesto de repugnância, motivei um pensamento impuro, então, sim, dou a mão á palmatória. Não prometti obra prima a ninguém, nem assegurei perfeição. Entretanto, posso dizer-lhes que fui solicitado para deixar expôr, em Londres, o grupo principal da Bandeira, depois fundido em Paris, solicitação que não atendi. As críticas ao monumento são, porém, desiguaes. Explicam-se porque querem ver detalhes no conjunto que não se pôde desagregar. Tudo alli tem sua justificação. As figuras não estão no monumento por mero capricho meu. Sobre Floriano, por exemplo, não me era possível fazer melhor. Floriano era uma negação do homem retratavel. Não nascera para o cartaz. Era tudo o que ha de mais chão, como aprumo, com elegancia, como figura capaz de inspirar um artista. Tudo nelle era cahimento, mollesa e falta de expressão e de attitude. Muito differente de Deodoro. (...) Floriano era tudo o que ha de negação em estampa. Viajei com elle uma vez, (...), sem saber se elle era ele, tão desengonçado, tão frio, soturno, cahido, se mostrava. Neste tempo, Floriano estava na presidencia, em pleno periodo de revolta. Mesmo assim, andava sósinho, de bonde, calças brancas serzidas no joelho, paletot de lustrim, phsyonomia apagada e amorpha ... Só as abotoaduras dos punhos da camisa revelaram o homem de recursos ou posição. Eram ricas e foi o detalhe que me serviu para authenticar-o, antes de vel-o transpor o portão do Arsenal. Bem vê as dificuldades que tive para enprestar-lhe majestade (...)". Costa, Angyone. Op. Cit. pp. 42-3.



IL. 15. "Eduardo de Sá e seu modelo"¹⁸⁷
 FONTE Igreja Positivista do Brasil.



IL. 16. "Modelo da composição do Estandarte da Humanidade"¹⁸⁸
 FONTE Igreja Positivista do Brasil

¹⁸⁷ Ao lado de Eduardo de Sá, aparece o artista Décio Villares.

¹⁸⁸ Ver IL. 11. Nota-se na fotografia que a figura está proporcionada de acordo com a composição do quadro

De acordo com José Murilo de Carvalho, “a representação artística da mulher pelos pintores brasileiros passava muito longe da mulher do povo¹⁸⁹”. Porém, os artistas positivistas usavam-na como modelo.

A construção artística de um campo de produção autônomo¹⁹⁰, quer dizer, de um universo artístico capaz de definir e impor os princípios específicos de apreciação, caminha a par de um modo de percepção propriamente estético, que se situa no princípio da criação.

¹⁸⁹ Carvalho, José Murilo de. Op. Cit. p. 94.

¹⁹⁰ como é o caso da arte positivista.

4 ARTISTAS PLÁSTICAS: MEMÓRIA E HISTÓRIA ORAL

4.1 ENTREVISTAS¹⁹¹

4.2 ANÁLISE DO MATERIAL

Tendo o tema do nosso capítulo sido determinado “Artistas plásticas: memória e história oral”, nossa intenção é pesquisar a condição artística das mulheres pintoras que participaram¹⁹² da Escola de Belas Artes.

É bastante obscuro este estudo, uma vez que não dispomos de maiores informações a respeito das mulheres-artistas-pintoras no Rio de Janeiro, em um âmbito histórico, já que suas vidas são pouco conhecidas no que diz respeito a papéis desempenhados, experiências vividas, acervos, professores(as), alunos(as), desenvolvimento profissional, eventuais premiações etc. Interessado em abordar esta área de pesquisa, o historiador defronta-se, logo de início, com o “peso do silêncio” que recai sobre quase tudo que diz respeito à mulher-artista.

¹⁹¹ Ver ANEXO 1. p. 335.

¹⁹² Para obter informações, entrevistei as artistas: Celita Vaccani (Brasileira, escultora, pintora e poetisa [com livro publicado] nascida em 6 de outubro de 1913, foi discípula dos irmãos Bernardelli [Henrique e Rodolpho]. Professora Emérita da UFRJ e Professora Titular de Modelagem da UFRJ, foi aluna da Escola Nacional de Belas Artes, quando também estudou escultura com o professor José Correa Lima; Laura Maia (Nascida em 09 de agosto de 1908. Foi discípula de Sílvia Meyer e aluna da Escola Nacional de Belas Artes); e Cordélia de Andrade (Nascida em 11 de novembro de 1914. Foi aluna de Augusto Bracet e dos irmãos Chambelland [Rodolpho e Carlos] e Diretora da Escola Nacional de Belas Artes.

Do ponto de vista de Vovelle, - “O peso do silêncio se verifica em dois níveis. Primeiro, no campo da história social e na história das mentalidades, tanto para dirigir seu olhar às massas anônimas, quanto para os poderes do mundo”.¹⁹³

Assim, é imprescindível que se recorra a Michael Pollack¹⁹⁴, que refletiu sobre o silêncio e sobre a memória das “categorias apagadas”, dizendo: “Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem ‘à memória oficial’, no caso, a memória nacional”.

As contribuições bibliográficas revelam muito das dificuldades de se penetrar no silêncio, pois decifrá-lo - quer se recorra à fonte escrita ou à oral - supõe trabalho de reconstituição em negativo ou em filigrana.

O uso de entrevista como fonte captadora de informações nos remete ao cerne do documento e da análise efetuada a partir de depoimentos das artistas, descortinando-se, assim, a compreensão das questões levantadas por Meihy¹⁹⁵, cujo

¹⁹³ Vovelle, Michael. Ideologias e mentalidades. São Paulo: Brasiliense, 1978. p. 137.

¹⁹⁴ Pesquisa sobre os sobreviventes dos campos de concentração e sobre a AIDS. Ver, sobre o assunto, Pollack. Memória, esquecimento, silêncio. In: Estudos Históricos. São Paulo: Revista do Tribunais Ltda., 1989/3. p. 4.

¹⁹⁵ O autor faz distinção entre História Oral e Oralidade: “A História Oral, pois, é mais que um arquivo de gravações. Implica a elaboração de um documento que pode ser, num primeiro momento, a transcrição do testemunho e, em outra etapa, a sua análise”. (...)

O autor segue a análise, dizendo: “Oralidade, por sua vez, é o mero registro de informações orais, livre de compromissos metodológicos e responsabilidades documentais”. (...)

Meihy, José Carlos Sebe Bom. Definindo História Oral e Memória. In: Cadernos CERU. São Paulo: 1994 p. 13.

trabalho estendeu-se, também, para o destaque dado a três ramos da História Oral: História Oral de Vida, História Oral Temática e Tradição Oral.

O trabalho por nós desenvolvido insere-se no âmbito da História Oral de Vida. Abordamos este ramo com a mesma finalidade da proposta feita por Vilanova¹⁹⁶, uma vez que, para a pesquisadora, História de Vida é sempre uma biografia dupla, porque queremos saber quem são e como são mas, sobretudo, falando com eles, queremos saber quem somos nós”.

A elaboração de fontes orais implica em que os entrevistados e os pesquisadores mixem suas informações para, immanados, passarem o passado a limpo e analisarem o presente, sendo que ao pesquisador cabe a tarefa de não apenas detectar a biografia oral, como também estabelecer ligação entre vivências e experiências espaciais dos entrevistados com o seu momento histórico.

A priorização para utilizar a biografia levando a cabo buscas de história escrita com base em fontes orais mostra como a interdisciplinaridade¹⁹⁷ alicerçada em premências verdadeiras pode levar à adequação de disciplinas já

¹⁹⁶ Fundadora e atual diretora da revista História e Fuentes, ela diz: “O grupo a que pertencemos é contra a história social, a história política, a história das mulheres, a história dos marginais; nós queremos uma História sem adjetivos, uma História que seja útil. E estamos convencidos de que essa História bem feita, sem fontes orais, é uma história incompleta”. Vilanova, Mercedes. Pensar a subjetividade - estatísticas e fontes orais. In: Morais, Marieta. História Oral. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994. p. 46-54.

¹⁹⁷ Maria Helena Cabral de Almeida Cardoso em sua tese de Mestrado Quando a madrugada chegar esta noite será memória também a construção de fontes orais e a historiografia: um estudo de caso, apresenta quatro propostas consideradas consistentes em matéria de fontes orais. São elas, expressa pelo trabalho de Saul Mintz, Ronald Grele, Peter Friedlander, e Paul Thompson. Rio de Janeiro, UFRJ, IFCS. 1989.

tomadas legítimas pela experiência. A verdade em si nos remete às vivências de interdisciplinaridade reconhecidamente férteis, a exemplo das que foram desenvolvidas entre a história e a antropologia.

De acordo com o que já foi exposto, este capítulo tem como objetivo historiar a vida porém, como fabricantes que se abastecem na realização da matéria, centralizados em dados que mostrem visão maior da ambientação da sociedade que esteve ou está ao redor do entrevistado. Os pesquisadores se interessam por ele porém, por meio dele, querem vislumbrar formas e hábitos dos diversos períodos em confronto com a atualidade, para ressaltar as modificações e suas conseqüências naturais.

Para elaborar uma pesquisa desta natureza, que significa a aproximação do subjetivismo crítico ou consensual, o objetivo da tarefa deve ser estabelecer os limites da identidade sócio-cultural do ser histórico.

Levantar a vida particular do entrevistado partindo de seu passado mais remoto até o presente é reconstituir quesitos destinados a fazer voltar hábitos, tradições herdadas, formas de pensar e agir da sociedade e do grupo em que se encontram, e suas modificações no decorrer do tempo.

Entrevistador sensível é o que sabe qual a conduta de respeito a ser mantida frente às variações do indivíduo. Tais variações são inevitáveis, sendo estas

vantajosas para a fonte oral, pois estabelecem as diferenças dos padrões geralmente usados pelos pesquisadores sociais.

Neste ponto do trabalho, é de suma importância o escutar com atenção para facilitar a descoberta dos caminhos que conduzam à formação dos rumos que nosso entrevistado tomou para chegar à sua verdade. Daí a necessidade de perguntar e/ou levar o depoente a falar o máximo sobre sua família¹⁹⁸, para que possamos aquilatar o que influiu marcadamente o seu modo de encarar o mundo e o quanto sua tradição familiar o afetou. As três artistas plásticas depoentes, nascidas entre 1908 e 1914 - época ora em estudo - dão-nos boa noção disto, não tendo havido, de nossa parte, preocupação quantitativa, mas, sim, envidamos esforços para colher depoimentos de artistas que participaram da Escola Nacional de Belas Artes e conheceram as artistas que participaram das Exposições Gerais desta Escola na Primeira República¹⁹⁹.

Dna. Celita Vaccani, cujos ancestrais eram estrangeiros, apontou a imigração dos seus antepassados:

“Meus ancestrais, como os de muitos brasileiros, são estrangeiros e, particularmente, têm ... há brasileiros também, desta parte mais remota mas, muito especialmente, são europeus e norte-americanos. Entre os europeus, eu tenho parentes franceses, ingleses e ... italianos, enfim, de diferentes áreas da Europa, e entre os

¹⁹⁸ Do ponto de vista de Thompson, “no campo da História da família, por exemplo, os padrões internos de comportamento e de relações são geralmente inacessíveis sem a evidência oral”. Thompson, Paul. A voz do passado. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

¹⁹⁹ Tentamos entrevistar Hilda Campofiorito, artista participante das Exposições em questão que, por motivos de doença, somente respondeu um questionário ao seu filho Ítalo Campofiorito. Ver Anexo 2. p. 419.

americanos, é justamente daqueles franceses que foram para o Sul dos Estados Unidos - para Nova Orleans e Louisiana - e lá se estabeleceram. Minha avó era justamente uma dessas pessoas que veio para o Brasil com toda a família, após a famosa Guerra Civil, e aqui então se estabeleceram no Brasil, mas a família em conjunto, independente. A família era Moussier, e minha avó era Moussier Cramer, por causa do pai dela, que até faleceu, justamente em consequência da Guerra de Secessão - essa Guerra Civil. Essa é a origem, mas tem portugueses também, e até um grande músico, que veio na época do Pedro I; ele veio na Corte da Princesa ... das Duas Sicílias, que vinha se casar, aqui no Brasil, com o Imperador. Ele chamava-se Luigi Maria Vaccani - este foi o primeiro Vaccani. (...)

M.O. Luigi Maria Vaccani veio com a...

C.V. Era... era ... ancestral meu, do lado de meu pai, não é? - Vaccani - foi o primeiro Vaccani que veio da Itália para o Brasil - ele veio na época em que a Princesa vinha se casar com o Imperador, aqui no Brasil e ... a Princesa das Duas Sicílias... e ele vinha no grupo dos músicos da Corte que veio com ela, não é, tanto que ele teve contato com Pedro I, não é? Como, pela qualidade dele de músico, não é, ele teve muito ... assim ... relacionamento nesse sentido, porque ele foi, depois, até lecionar na Capela, e tudo o mais, não é? Teve um destaque bastante grande, assim, nesse sentido musical, aqui no Brasil daqueles tempos antigos. Mas, falando da origem dos meus ancestrais norte-americanos de origem francesa, como eu estava dizendo, eles vieram em 1876, e minha ... minha ... e então os mais velhos da família eram Jean Gustave Moussier e Sidonia Cornen Moussier - esses eram avós da minha avó. Depois era a tia dela, Lodoiska Moussier Coolidge, Emma Moussier, que era solteira - era tia, também, a mãe dela chamava-se Evelina Moussier Cramer, que veio viúva para o Brasil, com as filhas e os filhos: Josephina Cramer, Maria Sidonia Cramer - que é a minha avó, quando era criança - que chegou ao Brasil com 10 anos, e os irmãos dela: Jean Gustave Cramer e Joseph John Charles Cramer. Então, esse grupo ficou vivendo permanentemente no Brasil - nunca mais eles voltaram para os EE.UU., não é? Minha avó, até, quando eu voltei aos Estados Unidos em cinquenta ... quando eu fui aos Estados Unidos, em 54, eu trouxe as lembranças mais extraordinárias que eu pude, porque eu tive a felicidade de estar dentro da fundação da casa que era a casa familiar da origem dos La Salle - dos primeiros que foram para Nova Orleans, e aquela ... aquela residência, aquela mansão, como eles chamavam, ficava sempre dentro da família, não é?²⁰⁰

Nos casos de história de uma vida longa, nas entrevistas sucessivas em que a mesma pessoa retorna inúmeras vezes a um pequeno número de fatos (por iniciativa própria ou animada pelo pesquisador), esta ocorrência pode ser constatada até no

²⁰⁰ Anexo 1. pp. 335-6, 341-4.

tom de voz. Apesar das variáveis de importância, existe um cerne que resiste, como que um fio condutor, como que um *leit-motiv* em cada história de vida. Narrando nossa vida, geralmente desejamos o estabelecimento de uma determinada coerência através de entrelaçamentos lógicos entre as ocorrências e a continuidade que resulta em ordem cronológica. Por esta tarefa de reconstituição de si próprio tende-se à definição de sua localização social e seu relacionamento com as demais pessoas.

A respeito de seus antepassados, Dna. Laura Maia diz:

“Eu me chamo Laura Lahmeyer Leite Maia. O Leite, é do meu pai - Dias Leite - o Lahmeyer é da minha mãe, Furquin Lahmeyer, Georgeta, e o Maia, do meu marido, José Moreira Maia. Eu uso esse nome inteiro. Eu nasci na Suíça, enquanto meus pais estavam fazendo uma viagem de recreio, perto de Lausanne, numa cidadezinha chamada Châlet A'Gobet, e lá meu pai ... mamãe pediu para eu ser registrada como brasileira. Então, ele foi ao consulado de Lausanne, fazer esse registro, mas na falta de documentos de casamento ... e ... ele resolveu me registrar, apenas, como filha natural. Então, foi preciso fazer um novo registro, quando eu cheguei ao Porto - na Igreja de Cedofeita, onde eu fui batizada - sendo que o atestado de batismo, de 1908, vale como atestado civil, porque a República só foi proclamada em 1910, e separou²⁰¹ ... e o mais ... Então, depois, pequenininha, eu vim para o Brasil”.²⁰²

Tendo nascido no interior de Minas Gerais, não no Rio de Janeiro, o caso da depoente Dna. Cordélia de Andrade confirma o que já se sabia: a contínua urbanização a partir do final do século dezenove se intensificou no século vinte. Os

²⁰¹ Igreja do Estado

²⁰² Anexo 1. pp. 370-1.

pais também são do interior, não obrigatoriamente da mesma cidade onde as filhas nasceram. As movimentações das famílias eram frequentes, de acordo com o que foi dito pelas entrevistadas, todas girando ao redor da busca de um *modus vivendi*. Na maioria das vezes a urbanização alcançou primeiro a classe rural de proprietários, cuja mudança para as cidades maiores objetivava melhores condições de vida e de acesso às facilidades nelas oferecidas. A depoente retorna ao passado dos ancestrais fazendeiros resgatando-o de maneira romântica e idílica. Frequentemente, os descendentes das famílias que saíram do campo para desempenharem outras funções nas cidades lembram de sua época rural afirmando “gostar muito de fazenda”. Aqueles que ainda se envolvem com o campo - Dna. Cordélia - justificam a continuação de suas tarefas nas fazendas herdadas dos antepassados de forma idílica: dar continuidade à tradição.

“C.A. Formação ... mineira pais mineiros, alguns irmãos mineiros. e eu, nascida no Estado do Rio ... mas na divisa ... sou considerada mineira, porque era numa divisa de apenas cem metros de diferença. O que mais você quer saber ? (.)

M.O. A família da Sra. sempre mexeu com fazenda ?

C.A. Sempre !!! Meu pai ... meus avós ... eram fazendeiros ... os avós do meu marido são ... eram fazendeiros ... Toda a vida nós tivemos fazenda .

M.O. E todos os irmãos da Sra. moraram aqui no Rio, ou moraram em Minas ?

C.A. Não. Moraram bem... Meu pai, quando ... ele teve que vender a fazenda e vir morar aqui no Rio de Janeiro. Foi nesse período que nós

C.A. (...). Meu pai veio da fazenda, e procurou morar em um lugar sossegado. Foi morar justamente em Inhaúma, nos Pilares, no lugar em que meu avô Gaspar ... que tinha conversado com aqueles tropeiros ... e que depois foi fazendeiro em Minas. Então, o meu pai foi morar na Ilha de Paquetá. O que é mais que você queria saber, que estava falando ?

(...) *M.O. Mas a Sra. ... tinha quantas irmãs ?*

C.A. Éramos 11. Depois nasceu... Éramos dez, depois nasceu o 11º. Mas meu pai...

M.O. Quantas mulheres ?

C.A. Éramos seis mulheres e seis²⁰³ homens. (...)

M.O. E na família da Sra., tem algum outro artista ?

C.A. Olha, eu tenho que dizer: quase todos são artistas, porque essa minha irmã Paula, a mais velha, quase que fazia de tudo - a doceira - fazia de tudo ... até sapatos, ela sabia fazer. Fazia sapatos ... costurava ... A outra também ... foi professora de trabalhos manuais, em Juiz de Fora ... A outra, Eunice, foi professora de francês, em Juiz de Fora, também casou-se ... e foi morar em Juiz de Fora ... Antes, morávamos todos aqui, no Rio, depois, moráramos em Cosme Velho. Depois, tem um irmão ... É, a família toda tem aptidões. A minha irmã, que faleceu também, a Lígia, que era dentista, pintava comigo, e teve bastante prêmios, nos Salões, e a caçula, que é advogada, e com quem eu estou atualmente ... somos três: Joaquim está com 93, a Yeda, que está com 72²⁰⁴, e eu, que estou com 80 anos. Somos os três velhinhos. Minha irmã pinta bem, também.²⁰⁵

No início as depoentes consideraram suas entrevistas sem importância. Dna.

Cordélia pouco falou, e fez questão de que seu depoimento tivesse orientação muito nítida, insistindo para que sua vida adulta fosse detalhada. Suas perguntas “o que mais você quer saber ?” demonstram que o falar sobre si mesmo é exercício muito difícil. A reconstituição da biografia implica no ver, no recordar, no tomar conhecimento mais amplo, se transformando, assim, em árduo trabalho emocional.

²⁰³ Eram cinco homens.

²⁰⁴ A idade exata é 70 anos.

²⁰⁵ Anexo 1. pp.402, 411-5.

Porém, após usar as técnicas para entrevista, tais como o diálogo-eco (repetindo a última frase do narrador, quando ele pede ajuda), ou as poucas e amplas perguntas (que cumprem o objetivo da orientação geral, para dar vazão à espontaneidade do narrador), além da cumplicidade expressa pelo olhar, gestos, no comportamento global, levaram-na a se acostumar com a filmadora, como que se orgulhando da utilização dela. Convenci as depoentes de que eram fundamentais para o nosso trabalho, estrategicamente dando-lhes a oportunidade de terem seus depoimentos no Museu D. João VI, da Escola de Belas Artes, experiência até então inédita para as artistas.

Para Dna. Celita e Dna. Laura foram suficientes as perguntas de corte para que narrassem com desenvoltura. Mas, isto não implica em que tenha sido fácil o registro das histórias de vida: ambas as partes se desgastaram emocional e intensamente, traduzindo-se em risos, gestos, murmúrios, incentivos, e que tudo isto chegue ao leitor através da forma bonita e complexa deste texto.

Para estas entrevistadas contar as histórias de suas vidas era mais do que desabafar a respeito das intermináveis lutas cotidianas contra a opressão e a discriminação, não só do ser mulher, como também do ser artista plástica. Representou a constituição de uma identificação pessoal, que pode se tornar pública, “entrar para a história” e, principalmente por causa disto, passar a ser coletiva. O

coletivo dos depoimentos pode ser detectado através dos caminhos e percalços comuns das mulheres artistas e da linguagem utilizada.

No início, a história de D^{na}. Cordélia de Andrade é diferente das demais, porém, à medida que se aproxima do final, nota-se que ela esteve em situação igual.

“M.O. Era muito difícil, nessa época, ser artista ? Uma mulher ...

C.A. Era !!! Muito difícil! Muito difícil, mesmo! O vestibular era muito “puxado”, tinha muito desenho, tinha perspectiva (...)”²⁰⁶.

Estes “tons vitais” aparentemente não expressam toda a riqueza e complexidade do teor do depoimento, mas sua finalidade maior é mostrar o significado da vivência destas senhoras detectado pela entrevistadora. Assim, são mais uma forma de expressar a intersecção entre as subjetividades da pesquisadora e das depoentes.

Nas biografias as mulheres costumam ressaltar mais a parte doméstica. Na maior parte das sociedades as mulheres se encontram à frente talvez não de todos, mas da maioria dos principais acontecimentos da vida (especialmente nascimentos e mortes). Estruturam suas lembranças ao redor desses eventos porque os têm nas mãos, não apenas por terem pouca vivência fora do âmbito da família.

D^{na}. Laura Maia narra como foi sua educação e como ajudava na dos irmãos:

²⁰⁶ Op. Cit. p. 404.

“M.O. É ... Quando a Sra. era solteira, antes de entrar na Escola de Belas Artes, a Sra. já desenhava ... em caderninho ...

L.M. ... é ... estudava piano, estudava inglês, e fazia ginástica para emagrecer [risos], e ao mesmo tempo eu fui profes ... Meu irmão ... Antônio Dias Leite, foi Ministro da Mari ... das Minas e Energia, foi fundador da Aracruz Celulose, foi Presidente da Vale do Rio Doce ... tudo isso ... o Antônio ... Eu dei aula a ele de francês. A Lali, eu também ajudei, quando entrou para a Faculdade - estudei muito com ela. Quer dizer que a gente estudava com os irmãos. Tinha também um primo, que papai era tutor, que eu dava aulas ... De maneira que minha vida era muito ocupada, não é? Muito boa ... Não ficava de papo para o ar, não !!! [risos] Trabalhei bastante. Mas, depois, veio filha, veio a casa ... mudou, não é? Já foi mais ... uma coisa diferente...²⁰⁷

Na maior parte das sociedades do ocidente a mulher, muito mais que o homem, é responsável pelo encapsulamento (purificação e moralização) aos registros da vivência pretérita como parte do processo de socializar.

Dna. Laura Maia nos mostra claramente o quanto foi responsável pelos registros familiares quando nos diz:

“L.M. São outras coisas ... Agora, papai, é do Porto. Antônio Dias Leite. Agora, justamente, a casa em que ele nasceu, e que foi construída por meu tataravô, no fim do século XVIII, foi posta abaixo, porque a Cidade do Porto teve uma grande Avenida - de cintura - e demoliu aquilo tudo. Então, a história do meu tataravô - tudo um pouco de lenda, não é ... lenda, não é, mas é o que me contaram. Pediram para eu me lembrar e escrever, para não ficar esquecido, na família, porque daqui a pouco eu vou embora ..., não é? [risos, risos] Esse tataravô ... você quer um pouco da origem da família ... [risos] quis defender a casa contra os soldados de Napoleão - os soldados de Napoleão invadiram a casa e ele então se postou na frente da casa, impedindo a entrada, e levou uma baionetada, que rasgou ele ... na barriga ... A graça está é que a vizinha veio ajudá-lo e costurou com a agulha que ela fechava porco, e galinha e peru. E ele viveu ... Quando os franceses foram embora, ele ainda voltou para a casa dele. Quer dizer, que aí tem muitas histórias ... Tem a do meu bisavô, também. Com 10 anos, ele conseguiu salvar o dinheiro do pai. O pai botou o dinheiro todo - naquele tempo, tinha era moeda, não tinha papel;

²⁰⁷ Id. p. 389.

não é ? - num potinho de barro, e incrustou no fundo da lareira ... E os franceses não perceberam ... o que tinha ali .. e o garoto conseguiu entrar lá e tirar. Saiu correndo, levou também um tiro, falam que não pegou, mas quase que pegou ... Tem uma porção de coisas, assim, da família ... E, agora, a casa foi abaixo, e estão me pedindo para eu lembrar de tudo o que for relação com a casa”²⁰⁸.

Tratamos aqui da narração de artistas plásticas como chaves interreativas de um certo espaço/tempo pessoal e social. O material é para nós singular pois leva ao historiador a voz, a individualidade de um objeto vivo, emocional e emocionante. É o registro de uma oportunidade única onde ocorre troca de vivências com o depoente, que se mostra ou se oculta por sua própria fala.

Não buscamos encher os vazios de informações que as fontes escritas possam deixar em aberto. Procuramos narrar o processo formador de uma escolha sócio-cultural que mostre as correntes de pensamento, os ideais e as visões espaciais atuais da mentalidade da classe artística do Brasil.

Tiradas da personalidade, estas artistas saem para afirmar corajosamente seu ser. Em suas dissertações, agindo conscientemente em entrega, voltam à sua situação de artista, fazendo de sua memória seu depoimento, cuja importância é de utilização para os pesquisadores de hoje e do porvir. Passamos a nos preocupar mais com os do futuro, cujo trabalho, narrar o nosso presente - seu passado - não será mais facilitado do que o nosso. No mínimo, se ainda abastecer sua tarefa com o que

²⁰⁸ Id. pp. 389-390.

chamamos de “documentação tradicional”. Contrariamente, os documentos escritos - leme e âncora do historiador, e nos quais mais confia - têm sido cada vez em maior quantidade, levando o pesquisador sem experiência a se sentir um náufrago em mar de papéis.

A nós, os historiadores da atualidade, cabe a seleção adequada das informações do hoje para que se transformem em fonte para nossos colegas de um porvir incerto e indeterminado. Tais informações, que são e continuarão sendo complementares para eles, encontram-se nos depoimentos que recebemos agora para atender-nos em nossas atuais necessidades de busca, devendo ser adequadamente preparadas objetivando seu uso no amanhã.

O uso da História Oral é consequência dos tempos modernos. A escrita²⁰⁹ pública e particular tem diminuído bastante, por inutilidade ou incapacidade, bem como a grande produção de papéis oficiais com muita coisa a ser narrada, junto com a própria efemeridade do suporte de tal documentação escrita - papel, invenção, aprimoramento e ampliação dos meios de comunicação à distância, do telefone, por

²⁰⁹ A este respeito Flamarion diz: “Três processos, no meu entender, ameaçam na atualidade e continuarão ameaçando no futuro imediato a palavra escrita e o registro erudito de *Lingua*. (...)”

O primeiro processo concerne à competição com a leitura e a escrita de novas tecnologias que garantem acesso à informação sem a necessidade de ler, ou limitando muito a leitura: meios audiovisuais; computador (...)

O segundo processo é a crise da escola tradicional. (...)

O terceiro processo forma um dos contextos em que os anteriormente mencionados ocorrem. (...)”
Flamarion, Ciro Cardoso. No limiar do século XXI. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. Rev. Tempo. Vol. 1, nº 2. pp. 9-10.

exemplo, exigem que o pesquisador vá ao encontro da fonte e, depois, use-a em seu mister.

A documentação gerada pelas entrevistas deve ser estudada individualmente, enquanto produzida pelo historiador e com resultado de experiências e vivências únicas, como o é do entrevistado. Também deve ser contextualizada, caso apenas ela for usada na pesquisa, a fim de não se transformar em flutuação, no âmbito de fatos e idéias da história. Por outro lado, documentação de História Oral deve ser estudada no âmbito de um conjunto de outras geradas pelos diferentes meios. Tal documentação, fora deste conjunto, não tem sentido.

Realmente, a documentação produzida por meio da História Oral, que irá ser usada pelo pesquisador, não é a fita de gravação, porém sua transcrição, dadas as facilidades de manuseio. Assim sendo, a História Oral de oral só tem a voz gravada do depoente, já que a ferramenta a ser utilizada será escrita, mesmo que literalmente transcrita, a fim de não descaracterizá-la psicologicamente, e não desvincular a linguagem falada da escrita.

O texto final deve englobar todo o clima da entrevista, ritmos e, especialmente, a comunicação não verbal, isto é, risos, tons de voz, inflexões, gestos de rosto, de mãos e do corpo em geral, e não deve perder sua característica do que foi dito originalmente e, como tal, deve poder ser identificado pelo leitor.

Os depoimentos foram dados de forma aberta e não-dirigida, tendo sido filmados em vídeo, quando se pediu às entrevistadas que falassem sobre suas vidas. Aguardava-se sua livre expressão, na elaboração e na narração, especialmente no seu estilo de falar, tendo havido um mínimo de intervenções.

Ao falar, o depoente rememora lembranças individuais, de família e de grupos, edifica representações e transforma em realidade idéias e imagens. Imagens exigem identificação com o objeto, identidade quanto à individualidade e ao significado. A imagem enfatiza o imaginário visto. Apoderamo-nos da narração da vida em família para delinear os parâmetros de socialização, que irão se juntar com a escolha da arte na vida adulta, como no caso de D^{na}. Celi'a Vaccani.

“(...) Então, dessa maneira, minha avó - que foi uma pessoa, assim como meus pais, que muito me estimularam, me incentivaram para o encaminhamento que eu tomei na vida porque, com 40 anos, ela já estava viúva - então foi morar na casa de meus pais e ela, muito religiosa, tinha sempre vela acesa, rezando pela família ... para isso ... para aquilo, e a cera da vela dessa minha avó, quando ficava chorando na vela, depois eu pedia, e ela me dava e então, com esse choro da vela foi que eu comecei a fazer minhas primeira esculturas, tanto que, com ... porque já desde quatro anos de idade eu entrava no ateliê dos Bernardelli. Eu sou nascida na Tijuca - foi em Conde de Bonfim, 20 - esta casa já foi destruída, agora é um prédio - mas então, quando eu estava com dois anos, foi que meus pais saíram; meus pais: Rodolpho Vaccani, médico, e minha mãe, Evelina Vaccani - Evelina Carlota Watson Vaccani, era musicista - tinha feito todo o curso do Instituto de Música e, naquela época, o grau maior era quinze, e ela sempre tirava quinze. Ela era preciosa... uma musicista preciosa. Mas, então, quando eu estava ... nós somos cinco filhas, deste casal ... do casal ... e, quando eu estava com dois anos, eu me lembro - quer dizer, eu não me lembro, mas eu sei disso - foi que meus pais mudaram-se para o Leme, para a rua ... chamava-se Rua Goulart, no Posto Dois, lá em Copacabana - da Avenida Copacabana - chamava Leme, aquele trecho, tanto que uns se referiam como Leme, outros se referiam como Copacabana, Posto Dois da Avenida Copacabana. E, justamente na esquina com Belfort Roxo, desse mesmo quarteirão onde era nossa casa, havia o ateliê dos irmãos Bernardelli. Como a nossa casa não tinha quintal, e aquelas ruas eram todas

muito tranquilas - não passava condução, não passava nada, era só criança brincando na rua - aí nós íamos, quer dizer, nós ... que éramos cinco filhas, ficamos integradas com esse grupo dessa criançada toda, que morava ali pela vizinhança, não é, éramos quatorze crianças que brincavam junto”²¹⁰

Dna. Celita prossegue sua narrativa contando como ocorreu sua opção pela vida artística:

“M.O. ... em relação à família, sempre a família deu apoio ...

C.V. Sempre !!! Não !!!! Não ! A família sempre me deu apoio !

M.O. ... para a Sra. ser artista plástica ! ...

C.V. Não !!! Papai e mamãe ... eu até me lembro, quando eu acabei o... quando foi ? Quando estava com uns 16 anos, assim, foi, 15 para 16 anos, acho que já estava com 16 anos, quando acabei o colégio ginásial, esse do colégio Resende. Papai me chamou - minha mãe também estava presente com ele, não é, os dois juntos, assim: - “Minha filha, temos que falar uma coisa muito séria com você. Você já está estudando escultura” - aí o Bernardelli ainda estava vivo - “você já está estudando escultura há uns sete anos ... você o que vai querer ser na vida ? Vai querer ser escultora - se quiser, está tudo bem, não tem problema. Mas, se você quiser mudar, digamos, de idéia, e se dirigir para fazer uma outra carreira, então é o momento, que você acabou o primeiro ciclo, agora você, então, ou entra para uma outra ... para a universidade que você vai querer” ... Profissão ... e tal ... Eu pensei ...-“Mas pensa agora !” Várias pessoas vão a psicólogos, a esse ou aquele parecido, e eu tive que ser ‘no pense agora’. [risos] - “Pense agora, e decide !” Eu pensei ! Eu disse: - “Não, eu quero ser escultora.” - “Tudo bem, não se fala mais nisso”, foi o que eles disseram. “Então, tudo bem”. Aí foi que eu, então, fiz .. já ... já ... como aluna do ... entrei para ser aluna do Professor Correa Lima, como eu estava falando, e essa influência e indicação do Correa Lima, para eu fazer o vestibular e entrar para a Escola de Belas Artes, foi o que eu fiz. Só que, naquela época, a Escola de Belas Artes tinha, perfeitamente integrado como aluno da Escola, o aluno livre e o aluno matriculado. O aluno matriculado era aquele que fazia o vestibular de quem já tinha o primeiro ciclo de estudos colegiais, e o segundo ciclo também - colegial e o segundo ciclo, também. Eu tinha justamente o primeiro ciclo, feito no colégio público, e o segundo ciclo, feito no Colégio Resende, não

²¹⁰ Anexo 1. pp. 336-8.

é, com toda aquela documentação - registrada, oficial, do Ministério da Educação, tudo organizado, como era naquela época”²¹¹.

É muito antigo o papel dos familiares na transmissão de cultura. A família inclui a transmissão de sua memória, como as experiências dos grupos sociais.

Dna. Cordélia de Andrade lembra de episódios que facilitaram o tracejado da família, tanto no âmbito público, quanto no particular.

“C.A. Não !!! Eu morava ...²¹² eu queria falar nessa casa ... Meu pai foi morar nos Pilares, porque era uma casa que se chamava dos Pilares, porque tinha uma porção de colunas. E quando ele mudou para lá, a minha irmã, curiosa, foi mexer no sótão, e descobriu uma caixa cheia de cartas da Princesa Izabel.

M.O. Olha !!!!! Que interessante !!!!! E aí, vocês doaram, as cartas ?

C.A. É. Nós mandamos ... a minha irmã mandou para a Princesa Izabel teve correspondência com ela, e mandou essas cartas, e ela deu a assinatura da “Ilustração Francesa”, durante seis anos, de agradecimento para a minha irmã. Então, você vê como era a casa antiga: tinha sido um pouso da Família Imperial, quando viajava pelo interior do Estado do Rio. Depois, destruímos essa casa e fizemos uma casa nova, lá”²¹³

Nas entrevistas detecta-se ambigüidade no papel desempenhado pela mulher naquela época. Cobrava-se dela estado de “reclusão”, dedicação ao lar, ao marido e aos filhos, proporcionando ao marido as condições necessárias para realizar suas

²¹¹ Op. Cit. pp. 335-6.

²¹² Em Pilares

²¹³ Anexo 1. pp. 414-5.

tarefas de “provedor do grupo familiar”, e também desempenhar na sociedade um papel maior, com obrigações públicas mais amplas. Dna. Laura Maia nos conta que seu marido ocupou cargos relevantes na vida pública e, em razão disto, ela própria tinha suas funções:

“L.M. Saía muito, porque meu marido ocupou várias posições, na Marinha, não é ? Inclusive, acabou a carreira como Chefe de Estado Maior da Armada, do Ministro da Marinha e, além disso, ele foi Presidente do Tribunal Marítimo, de maneira que eu frequentei muito o Palácio - não do Catete, depois, em Brasília. Frequentei muito ... assisti à posse do Costa e Silva, assisti à posse desses Presidentes ... Fui às recepções da Rainha da Inglaterra, da Indira Gandhi, dos Príncipes Japoneses ... todos esses grandes ... Rei da Noruega ... tudo isso eu assisti ... Ia a Brasília e tomava parte nas recepções. Tinha uma vida social muito intensa”²¹⁴.

Naquela ocasião, a família era impecilho para que a mulher tivesse identidade profissional, e isto ocorria com a grande maioria delas. As tarefas femininas eram complementos das masculinas, tanto na ótica da mulher quanto na do homem meros objetos sociais paralelos.

“M.O. E por que é que a Sra. não fez carreira ? qual a dificuldade ? Família... Filho...

(...) L.M. Eu acho ... que ... prejudiquei.... tinha muita recepção ... muita coisa ... Depois, por exemplo, como mulher do Almirante - que ele era aqui no Rio, do I Distrito Naval - eu tive que fazer a Feira da Providência ... A Feira da Providência foi toda eu quem fiz ... Era até a Ivaninha ... que até se saiu bem ... mas era um trabalho enorme. Você organiza chá ... dançante ... você organiza festa ... sessão de cinema ... para angariar

²¹⁴ Op. Cit. p. 338.

dinheiro ... vende os bilhetes todos. É isso ... perde muito tempo ... toma muito tempo, não é? E eu tinha de fazer bem feito! ... E eu recebia muito, aqui em casa ... Agora, eu gosto de festa! ... Agora é que eu estou aposentada [risos], mas eu gosto de festas ... Mas, eu recebi muito ... recepções ... mesmo aqui ... E, quando eu morava numa casa menor, eu então fazia as recepções na casa de minha mãe. A casa de minha mãe era na Rua Visconde de Ouro Preto, 36, onde hoje é o Brasil-Estados Unidos. Então, lá, eu dei muita festa. Quando eu era solteira, era dançante, quando eu era a Sra. de Almirante, a recepção era solene. [risos]”²¹⁵.

Nas entrevistas observamos o quanto importante era a presença feminina naquela época, ambígua e contraditória, participante da vida econômica, política, do trabalho, lazer, da arte, constituindo família, e às vezes até mostrando autoridade, o que ocorria com Georgina de Albuquerque, em narrativa de Dna. Laura Maia:

“L.M. Georgina ... eu não simpatizava muito com ela, porque achava que ela, publicamente, mandava muito no marido, que era o Diretor da Escola. Várias vezes o Lucílio queria fazer alguma coisa, Georgina intervinha, falava alto, e prevalecia a opinião dela. Não sei se eu estou errada, mas eu não simpatizei muito com ela por isso. Eu com certeza estou errada [risos]. Porque ela era boa ...”²¹⁶.

O depoimento de Dna. Cordélia vem corroborar:

“C.A. Georgina de Albuquerque, muito !!!!!!!!!!!!!²¹⁷ Ela era professora de desenho, lá. E eu fiz alguns trabalhos, com ela, ao ar livre. Era uma boa professora, uma grande

²¹⁵ Id. pp. 385-8.

²¹⁶ pintora e professora. Id. p. 330.

²¹⁷ Severa

artista ! Ela era casada com Lucílio de Albuquerque, mas ela era prepotente [risos] ... Bem

M.O. A D. Laura Maia disse que ela era meio mandona... [risos] Brigava com o Lucílio ...

C.A. Brigava muito! Era uma coisa incrível, você nem imagina! ... [risos] Nessa ocasião, fui colega de Laura, lá na Escola. Laura, Celita! Ih! Outras muitas pessoas, que mais tarde ... outras desistiram ... casaram e desistiram ... O que mais a Sra. quer saber?²¹⁸

Para quem trabalha com fontes orais, existe o fato da verdade contida nos dados conseguidos. Os pesquisadores, no afã de produzir documentos sobre ocorrências pouco conhecidas, ou em preencher os vazios existentes, procuram descobrir informações verossímeis, e testam sua legitimidade confrontando-as com outras fontes. Esta preocupação com a verdade das informações colhidas das narrações não se constitui de suma importância. O primordial básico é a identificação e a qualificação das diversas versões a respeito de episódios ou processos, e a exploração de suas riquezas, muito acima da investigação da verdade dos acontecimentos.

Nas décadas de dez e vinte, moças e senhoras da sociedade dão início à busca dos pintores de respeito (no sentido amplo: de pintarem ao gosto das famílias e do ajuste à postura exigida pela moral da época). A mulher ficou excluída do ensino

²¹⁸ Id. p. 405.

das artes por quase todo o século dezenove, sendo-lhe permitido, no máximo, que comparecesse a escolas femininas de pintura e desenho. Assim, parece conter abrangência bem mais ampla a situação do Brasil, o material disponível desaguando na conclusão de que nos campos das artes visuais e da costura e, com certeza, em outros mais, debutantes da década de dez apresentaram forma comportamental de verdadeira rutura com a subordinação feminina em voga na época.

Dna. Celita Vaccani diz que “o professor Henrique Bernadelli tinha inúmeras alunas no *ateliê*”, relatando também sua experiência para ser aluna de Rodolpho Bernardelli:

“M.O. Então a Sra. acha que a influência maior da Sra., mesmo, foi com os Irmãos Bernardelli !

C.V. Ah! Foi ! Com os Bernardelli. É ! ... Porque eu, desde quatro anos, entrava... entrava no ateliê, e aquelas estátuas enormes, que eram os modelos originais dos monumentos que ele havia feito, justamente ficavam naquela entrada. O sol ... a luz ... iluminando aquelas estátuas de gesso ... quando nós entrávamos, aquilo tudo parecia que vibrava ... que se mexia. E uma criança agarrava a mãozinha da outra, e a gente ia entrando, entrando, entrando, até chegar na 3a. ... no 3º salão, que era justamente onde o Professor Rodolpho Bernardelli estava trabalhando. Então, ele, quando via aquela invasão de criança chegando, ele dizia: - “Ah! Vocês vieram me visitar ? Bom ! Então fiquem aí, quietinhos, que eu vou tirar uma fotografia de vocês.” [risos] Então, ele pegava uma máquina, e “batia”, como se estivesse tirando retrato, e depois dizia - “Bom, agora vocês só me apareçam aqui daqui ... daqui a uns 20 dias [risos] ... antes desse tempo não, hein ! [risos] Bom, então, está combinado. Daqui a quinze dias-vinte dias, aí depois vocês podem voltar.” Então, isso nós fazíamos frequentemente, não é ? ... Essas visitinhas ... Quando eu já estava com 9 anos, foi que eu, já fazendo as minhas experiências com a cera da vela da ... que havia em casa, não é, da vela da minha avó, não é ? Aquele chorado da vela que tinha estado acesa, eu fazia uma bola, e dali depois eu modelava aquilo. Aí então, em casa, meu pai, minha mãe, acharam aquilo, assim, um tanto especial, naquilo, e o papai disse: - “Ah ! Não ! Eu ... eu vou mostrar isso ao Professor Bernardelli, para você estudar com ele.” Então, quando eu fui a 1a. vez com papai lá ao ateliê do Bernardelli e, assim, pretendendo estudar escultura, ele não me aceitou: - “Não, isso não é coisa para criança,

isso é uma coisa muito séria, ela ainda está muito pequena. Deixa ver se ela, mais tarde, vai querer estudar escultura ... tudo bem ... mas agora ... já ... é muito cedo demais”. Mas aí eu continuei fazendo as minhas pesquisas, não é? Então, chegou um dia lá em que eu fiz um Cristo em baixo relevo - feito uma medalha - assim ... o perfil do Cristo, em baixo relevo - e fiz uma bruxa montada num cabo de vassoura - isso já era alto relevo - isso já foi [risos] ... uma amostra ... eu gostava muito de história ... até ... [risos] ... fantástica. Então, o elemento que me surgiu na cabeça para executar, representar, foi esse: uma bruxa, montada num cabo de vassoura. E o outro elemento era ... foi tir ... foi inspirado num quadro que essa minha tia tinha no quarto, que era uma corça ... um quadro bastante grande ... Então, eu fiquei encantada ... para modelar aquela corça ... achei aquilo assim ... um... já era um passo maior que eu dava, não é?

M.O. É.

C.V. ... E a minha dificuldade foi ver, justamente, o lado de lá - que o quadro marcava só as perninhas ... assim ... mas como é que aquilo tudo se organizava? ... Então, eu, dentro da minha imaginação, eu fui ... eu ia para a janela ... do rés-do-chão da casa - era casa de 2 andares - e ficava esperando a passagem de alguns cachorros grandes, que às vezes iam para a praia com os donos, e então eu via quando é que esses cachorros ... como é que mexe essa perna, como é que a outra faz, como é essa perna ... aquela ... não é? Aquele jogo, assim, do movimento ... Então eu construí, digamos, eu realizei a tal da corça, de acordo com o movimento natural que eu via feito pelos cachorros... Então, eu cheguei com estes três trabalhinhos lá no Bernardelli, e mais meu pai, não é, que fazia questão de insistir com Bernardelli para mostrar ... Aí o Professor Bernardelli pegou o Cristo ... não disse nada... Pegou o outro trabalhinho - a tal da bruxa - também não disse nada ... E, quando ele pegou então o ... o ... esse ... essa modelagem em cera do ... da corça, ele disse: - “E esse aqui, de onde é que você tirou, como é que você fez este trabalho?” Eu disse: - “Bom, eu fiz olhando para um quadro que minha tia tem na parede”. - “Mas, o quadro, você vê o lado de cá. E o lado de lá, como é que fez, e como é que deu volume nisso?” Eu digo: - “É, porque eu ia para a janela, e ficava vendo o cachorro passar, e então eu observava, eu via como era, não é? Eu fiz isso mais de uma vez, e eu vi direitinho como é que o cachorro andava, e então, pelo quadro, eu realizei as perninhas da corça do outro lado ... e tudo o mais ...”

M.O. Aí ele passou a aceitá-la no ateliê...

C.V. Aí ele disse assim: - “Está bem, então você pode vir, então pode vir, pode começar”. Então eu comecei a trabalhar no Bernardelli. Eu me lembro bem: era um dia 24 de abril, uma coisa assim, já fim de mês, mas dia 24... eu nem podia esperar começar o mês ...[risos]”²¹⁹.

²¹⁹ Id. pp. 346-350.

Num contexto onde os hábitos eram copiados da Europa, o idioma francês, o piano e a dança subiram muito na cotação social, e quem tinha condições de viajar para o exterior já se destacava. Dna. Laura Maia narra suas experiências na Europa no início do século:

“(…) Toda a vida morei aqui, e estudei no Colégio Nôtre Dame de Sion, onde eu entrei com 8 anos e saí coroada, porque naquele tempo ²²⁰ ... professora coroada ... além do diploma ... com uma coroa de louros e ... com dezessete anos. No ano que precedeu a minha saída do colégio eu passei as férias na Europa, e aí eu descobri a pintura, pois eu estava habituada a ver reproduções de quadros em branco e preto, porque naquela época era muito raro, reprodução de cores e, quando havia, eram cromos muito mal feitos. Eu aí vi a verdadeira ... fiquei encantada ... Estive em Rônia, em Florença, Veneza, fui a Nápoles, depois fui a Paris, e tudo ... Fiquei encantada com o que eu vi na Europa. As pessoas de hoje não fazem idéia - porque agora a fotografia é muito boa, o som é muito bem reproduzido de orquestras, e tudo - o que era o descobrimento, de uma moça de 16 anos, na Europa, naquela época ! Até o trem ! Aqui na Central do Brasil andava a 40 km ... e o trem, na Suíça, a 80 ! Só isso ... [riscs] ... deixou eu e minhas irmãs ... ficávamos sempre de boca aberta, diante do que víamos. Depois (...) ²²¹”.

Em desenho e pintura, o profissionalismo das mulheres, certamente, só teve início no começo do século XX, sendo bastante raras as artistas que frequentavam as Exposições Gerais.

Conforme narrativa de Dna. Laura Maia, detectamos como as mulheres eram excluídas da Escola de Belas Artes:

²²⁰ 1925

²²¹ Anexo 1. p. 371.

“M.O. Foi essa viagem que levou a Sra. a frequentar a Escola de Belas Artes ?

L.M. Foi isso que me entusiasmou, e eu decidi que, quando acabasse o curso no Sion, estudaria pintura. Fiquei entusiasmada ... Mas, nessa época, a entrada na Escola de Belas Artes era ... muito poucas mulheres ... muito poucas moças entravam ... era quase exclusivamente masculino, o curso. E meu pai não achou boa a idéia, de eu entrar para a Escola de Belas Artes, apesar de me incentivar muito a aprender desenho e pintura, porque ele próprio desenhava muito bem, e gostava. Foi ele quem me levava, todos os anos, para ver o Salão ... de Pintura ... e era grande apreciador. Eu então estudei com essa professora, Sylvia Meyer, que era aluna ... tinha sido aluna ... lá nas Belas Artes ... e era professora da Escola Amaro Cavalcanti, particular, também, e tinha a grande especialidade de restauração de quadros. Foi uma pessoa muito simpática, que aumentou muito meu interesse pela arte, porque ela me ensinou todas as técnicas: pastel, aquarela, óleo, sobretudo, que foi do que eu mais gostei”²²².

Conforme o que já foi mencionado, para o historiador os depoimentos gravados, transcritos ou não, constituem, basicamente, as ditas fontes orais, em que um certo depoente disserta sobre acontecimentos passados, seu mesmo ou de outras pessoas, instituições etc. A respeito da Escola de Belas Artes, as entrevistadas lembraram:

Eis os comentários de Dna. Celita Vaccani:

“C.V. “(...) Na Escola de Belas Artes. Então, eu fui para a Escola de Belas Artes após o falecimento do Rodolpho ... Ele ... antes de morrer ... ele pediu que eu continuasse os estudos com Correa Lima, que era o aluno dele de maior destaque: Professor José Octavio Correa Lima. Então, ele chamou Correa Lima e fez esse pedido. Então, quando ele faleceu, eu passei a estudar no ateliê do Correa Lima ainda dois anos, e o Correa Lima, como era o Diretor da Escola de Belas Artes, e o Professor Titular da aula de escultura, na Escola de Belas Artes, então ele me influenciou a que eu fizesse o vestibular, para frequentar as Belas Artes, e fazer o curso todo. Ele dizia: - “Senão, você

²²² Op. Cit. pp. 371-2.

não vai passar de uma amadora. Você precisa complementar com uma porção de outras disciplinas, além dessa, de escultura, não é, da execução da escultura”....²²³”.

Segue a narrativa de Dna. Laura:

M.O. D. Laura Maia estudou na Escola de Belas Artes. Em que período, D. Laura, a Sra. estudou ?

L.M. Em 1937 a 41, que eu estudei - na Escola de Belas Artes, como aluna livre. Estudei o curso de pintura, que começa com desenho, modelagem, anatomia artística, e tive vários professores - vale a pena nomeá-los ?

M.O. Pode falar.

L.M. Pois é. O Petrus Vertique era professor de modelagem, era muito interessante. - um francês já radicado aqui no Brasil. Na anatomia, era o caricaturista Raul Pederneiras - já outro estilo completamente diferente. O modelo figurado, que era o começo da escola, era com o Lucílio de Albuquerque, que naquele tempo era o Diretor da Escola. A direção da Escola, depois, foi do Bracet, que foi meu professor de pintura. - Augusto Bracet - e que foi meu professor durante três anos. Agora, como modelo vivo, que era um que marcava muito, porque era muito exigente, e levava muito a sério, foi o Rodolpho Chambelland, que tinha como assistente o irmão, o Carlos. Agora, o outro professor, que tinha uma personalidade também marcante, era o Flexa Ribeiro, que falava de História da Arte, e era muito convencido [risos] e dava as aulas com uma pose [risos] enorme [risos] ... mas era divertido. Depois ... quem mais ? ... Tinha o da arquitetura analítica - Professor Baiana, o da descritiva - que não tinham, assim, papel muito importante, para os pintores - não se dava a eles muita importância - deveria, talvez, se dar Agora, o Cavalleiro, de arte decorativa, foi também um que despertou grande interesse.

M.O. A Escola de Belas Artes funcionava na Rio Branco ? ...

L.M. É, na Avenida Rio Branco. Então, nessa sala do Bracet, a gente estava lá em cima e ouvia o canto ... sempre ouvia o canto dessa gente²²⁴, quando estava ensaiando ... Agora ...

M.O. E a aula de modelo vivo era dentro da Escola mesmo ?

²²³ Id.p. 354.

²²⁴ Cantores do Teatro Municipal.

L.M. Dentro da Escola. A aula de desenho figurado era no porão. Na sala, em cima, onde hoje estão as pinturas dos holandeses, era, ali, a sala do Rodolpho Chambelland.

M.O. E, Havia muitas mulheres, que freqüentavam as aulas?

L.M. Como?

M.O. Havia muitas mulheres que freqüentavam as aulas?

L.M. Na minha ocasião, já havia muitas. Havia a Cordélia, que foi a mais ilustre. Havia uma ... Távora ... Noemia Távora, que tinha muito jeito, mas que ficou ... levando uma vida mais de convento. Teve uma outra, também muito simpática, que abriu uma ... casou-se com um arquiteto e abriu uma ... escol ... uma sala de arte, em São Paulo... uma sala de exposição ... Mas eu não lembro os nomes... Tenho que lembrar devagar os nomes ... para eu poder lembrar ... Eu tenho os retratos delas todas, você quer ?²²⁵”.

Aqui, Dna. Laura acrescenta:

“M.O. Eu queria saber da Sra. se havia muita dificuldade, assim, das mulheres, assim, da Escola ... se havia uma discriminação ... por parte dos homens ... das mulheres sobressairem, dentro da Escola ...

L.M. Eu acho que não havia. A atmosfera da casa ... da Escola de Belas Artes, que eu me lembre, era muito cordial. Todo mundo se entendia. A gente discutia, assim, livremente ... Tinha um jornalzinho ... desenhado ... só fazia caçoada, da gente ! [risos]... Eu saí no jornal ... caçoando de mim ... Tinha duas, que eram consideradas as fofoqueiras, então, elas saíram na caricatura com duas antenas, apanhando todas as notícias [risos]. Então, eu estava com a mania de um livro, que eu estava lendo ... então, saí eu, com meu par de óculos, e o livro. Então, havia essas notícias ... isso era feito pelos rapazes ... e aí eles “mexiam” com as moças, de preferência ... Em vez de “mexer” com os rapazes, “mexiam” com as moças. Então, era uma folia ...

M.O. Havia aula, em lugar ...

L.M. Havia uma folha²²⁶ ... O quê?

²²⁵ Anexo 1. pp. 373-6.

²²⁶ de desenho caricaturado

M.O. Havia aula, em lugar separado, para as mulheres e para os homens ?

L.M. Não !!! Todos juntos !!! ... O modelo ... O professor escolhia a pose do modelo, depois riscava a giz, no chão, para no dia seguinte pegar a mesma pose. O desenho de modelo vivo a gente levava pintando de segunda a sexta, das nove ao meio dia. [riso] ÉÉÉÉÉÉÉÉ ! A pintura era, assim, levada, assim, muito a sério ! E o modelo, por exemplo, um dos modelos meus, sabe quem é ?

M.O. Não ... ([inaudível])

L.M. Na tela “O Café”, do Portinari, aquela mulata grande, que está na parte esquerda, embaixo, do quadro, foi meu modelo. Posava sempre, lá na Escola de Belas Artes, muito. E ela assim, então, sendo enorme ! Então, quando ela se despia - ficava nua - ficava imensa, não é ? Ela era delicadíssima, de maneira que o apelido dela era “mimoso elefante” [risos]. Se você quer detalhe da Escola, tem um aí, não é ? “MIMOSO ELEFANTE” ! Era muito simpática !!! Então, tinha um ...²²⁷ que o Lucílio de Albuquerque, que tinha ganho um prêmio de viagem, dele, à Europa, que já estava muito velha, então ela posava de costas [risos] ... que os seios estavam muito feios [risos] ... Detalhe ... está aí, um detalhe ... [mais risos]”²²⁸

A respeito da presença de mulheres, Dna.Cordélia conta que dirigiu a Escola, e também recebeu diversos prêmios.

“M.O. D. Cordélia, eu queria saber se havia algum constrangimento em relação à aula de modelo vivo, com a presença feminina ?

“C.A. Não. Inicialmente, quando eu entrei para o curso de Carlos Chambelland, houve constrangimento do meu pai, que era mineirão, achava que não era próprio, o local. Mas, depois, ele foi ao ateliê do Professor Carlos Chambelland, que era na Rua da Assembléia, viu o ambiente sério, sisudo, e ficou muito satisfeito. E nessa ocasião, eu já estava na Escola de Belas Artes. Eu tive a honra e a glória de ser aluna de um grande professor: Rodolpho Chambelland. Era uma coisa extraordinária, e esse homem, esse artista, se entusiasmou comigo, e eu com ele, e nos esforçamos muito, eu em atender ao que ele queria, e ele em me ministrar tudo o que eu podia saber, porque a minha parte, em desenho, é muito sólida. E freqüentei a Escola de Belas Artes durante muitos anos - quatro anos: eu tinha ateliê de manhã, das 8 ao meio-dia; depois, das duas às seis, era modelo vivo”. (...)

²²⁷ modelo

²²⁸ Anexo 1. pp. 378-380.

“M.O. Outra coisa que eu gostaria de saber da Sra.: a Sra. foi Diretora, não é, da Escola de Belas Artes.

C.A. Fui Diretora da Escola de Belas Artes.

M.O. Qual o período ?

C.A. No período antes da minha aposentadoria. Eu hoje estou com oitenta anos ... estou aposentada há dez anos, não é ? Foi ... antes ... Agora você tem que fazer o cálculo ... Há dez anos atrás, qual é o ano que estávamos ? Fui Diretora, e era muito querida. Tinha o Reitor ... o Reitor era formidável ...²²⁹ é o Pollillo, que me dava todo o apoio ... Eu consegui muita coisa interessante, para a Escola ... ajudei muito, na organização das salas, na manutenção dos cursos ... Foi muito prazer... foi muito agradável para mim ... corou a minha carreira ! (...)”²³⁰.

Agora temos outras lembranças de Dna. Cordélia:

“M.O. E por falar em Salão, a Sra. foi premiada no Salão de 71, não é ? Foi 71 ?

C.A. Não ! Antes de ... Ah ! ... Em muitos salões !!! O primeiro prêmio que eu tive no Salão foi aquele ali. Eu exponho desde que eu estreei ... no Salão Nacional de Belas Artes ... Era patrocinado pelo Ministério da Educação e Cultura ...E eu fiz o quadro e mandei para o Salão, sem avisar ao meu professor, que é o Augusto Bracet. Era um Salão em que eu queria concorrer, e eu achava que eu não devia dizer, porque eu não o fazia durante as aulas - eu o fazia fora do horário de aulas, no ateliê - lá onde é o Museu de Belas Artes. E ele, correndo o Salão, disse-me: - “Escute aqui, quem é essa Cordélia ? Você tem alguma irmã Cordélia?” Eu disse: - “Tenho. Eu” - “Como é que você mandou um quadro para o Salão, sem a minha autorização?” E eu tive a Medalha de Bronze. Foi a minha primeira Medalha. Medalha de Bronze”²³¹.

²²⁹ Adolfo

²³⁰ Op. Cit. pp 416-7, 408.

²³¹ Id.pp. 415-6.

Dna. Cordélia também conta de que forma foi sua entrada na vida artística, como foi seu desestimulante e preconceituoso primeiro contato com a Escola, e que “golpe” foi desferido por ela para ser admitida lá.

“M.O. Eu quero saber como é que a Sra. iniciou nas artes plásticas.

C.A. Ah ! Eu estudav ... era interna no Colégio Regina Celi. Depois, mais tarde, quando acabei o curso lá, eu vi ... eu comecei a me interessar por desenho. Então, procurei um professor de desenho - que tinha ateliê na Rua Assembléia, um grande professor, Professor Carlos Chambelland - e comecei a fazer desenho com ele - com restrições, porque tinha nu, e meu pai, como mineiro, ficava receioso, mas fiz um curso com ele, e mais tarde eu fazia um curso, também, de anatomia - no Instituto Anatômico, aqui na ... perto da Santa Casa - e trabalhava até para um médico, Dr. Arnaldo de Moraes - fazia desenhos para ele. Eu passava pela porta da Escola, e via muitas moças ali, do lado de fora. Então eu perguntei o que elas faziam ali, e elas me responderam: - “Ah! estamos aqui estudando arte. Nós somos alunas aqui, estamos nos preparando para o vestibular”. Então, entrei lá, e soube que tinha um professor nos porões que se chamava ... Professor Marques Junior. Eu me interessei, e comecei a frequentar as aulas e, pouco tempo depois, houve um vestibular lá. Eu quis fazer, mas ele me disse, até, que não valia a pena fazer, porque eu tinha muito pouco tempo de preparo, mas eu me arrisquei ... fui ... e fiz ! ... E tirei a nota mais alta, no desenho. Então, entrei para a Escola, comecei a frequentar. Fui aluna do Professor²³² A primeira ... o primeiro contato que eu tive com a Escola foi com o Professor Rodolpho Amoêdo, que era professor lá, mas ele era muito severo. Eu, então, fui à sala dele, e ele disse logo que eu não tinha jeito absolutamente nenhum, que eu desistisse, que fosse ser dona de casa, mas que aquilo não interessava, porque eu não tinha tendências para ser artista”. (...)

(...) Então, nesse mesmo dia em que o Professor Amoêdo me tirou as ilusões de ser aluna dele, eu subi ao segundo andar - e era Professor de pintura o Professor Augusto Bracet. Então, eu cheguei lá ... eu dei um golpe: - “Oh! Professor Amoêdo, eu vim procurar o Senhor. Conheci o Senhor, achei tão simpática a sua figura, que eu queria ser aluna sua, Professor Amoêdo.” Ele disse: - “Mas eu não sou Amoêdo, eu sou Augusto Bracet”. Eu disse: - “Então, foi engano, um mero engano de nome, mas eu quero ser sua aluna.” Entrei para a Escola, e fui fazendo os cursos. Primeiro, como aluna livre, mais tarde é que eu fiz, então, o curso oficial”²³³.

²³² Augusto Bracet

²³³ Anexo 1. pp. 402-4..

O recurso nada ortodoxo usado pela depoente demonstra toda a sua vontade de concretizar alguns de seus desejos mais pessoais. As viabilidades de “fuga do modelo feminino” existente na época eram reais porém, preferentemente, teriam que ser buscadas de maneira esquiva, sem brusquidão ou enfrentamentos sumários, para que crescessem as oportunidades de felizes resultados.

Dna. Celita Vaccani, a respeito da participação da mulher na Escola de Belas Artes, narra:

“M.O. A Sra. conheceu a Sarah Villela no ateliê do Bernardelli ... Ou ? ...

C.V. Conheci !!!!... Ah ! Conheci a Sarah Villela lá ! A que casou com o ...

M.O. Nestor de Figueiredo.

C.V. Sim. Sarah Villela era Sra. do Nestor de Figueiredo... e a ... enfim ... diversas moças dessas ... a Celina Pego de Faria, e muitas outras, que agora ... já ... Dona. ... fica difícil para a gente recordar, assim de repente ...mas a que casou com Lúcio Costa, também era aluna do Bernardelli.

M.O. Ah! É ? E a Georgina de Albuquerque ?

C.V. Georgina de Albuquerque eu não peguei ... ela ...Acho que ela não foi aluna do Bernardelli, no ateliê, não ..

M.O. Mas a Sra. conheceu ela na escola ?

C.V. Ah! Na escola, sim ! Ela foi aluna do Bernardelli como ... dele ... como professor da Escola ... com certeza, não é ? (...)²³⁴.

A artista plástica Dna. Celita Vaccani ainda nos informa:

²³⁴ Op. Cit. pp. 353-4.

M.O. A Senhora conheceu Silvia Meyer ?

C.V. Em diferentes oportunidades, porque ela se dava muito com um cunhado meu, casado com minha irmã mais moça. Era Artur Hehl Neiva e Beatriz Vaccani Neiva, o casal, não é? E ela era muito amiga deles, e nessa ocasião, então, em diferentes momentos, eu estive com a Silvia Meyer, e o quadro dela, também, eu conheci, não é? Eu reconhecia até o trabalho dela, porque ela era, fazendo uma síntese, ela era uma pintora de grande influência germânica, a tendência exata do expressionismo. A pasta da pintura dela era grossa, meio pesada, muito forte, a execução do trabalho. Então, a gente reconhecia imediatamente, o trabalho da Silvia Meyer. Era um bom trabalho !!!! Muito bom, mesmo !!!

M.O. Ela era bem reconhecida, na época ?

C.V. Era ... era ... era ... era ... era ...era, sim ... era reconhecida, sim, como uma pessoa talentosa.

M.O. A Sarah Villela, também ?

C.V. A Sarah Villela ... também ... mas inteiramente diferentes, as duas pinturas, a Sarah e a Sylvia Meyer ...

M.O. A Sarah Villela era mais retratista, não é ? Era reconhecida ...

C.V. Não ... e mesmo o tipo da execução da pintura, era diferente, não é ?

M.O. A Sarah Villela era mais linear, e a Silvia Meyer, mais pictórica, mais pesada ... mais pastosa ... é isso ?

C.V. É, desse aspecto, pode ser, não é ? A diferença entre uma e outra era, eu acho, essencialmente, o início do ensino de pintura que elas tiveram, não é ? Cada uma era num setor.

M.O. É ... a Sarah ...

C.V. O Bernardelli ...

M.O. ... era mais ...

C.V. ... influenciou ... influenciou muito, não é ? O Professor Henrique Bernardelli, professor da Sarah, marcou muito toda a execução da Sarah, enquanto que a Silvia

Meyer, naturalmente, demonstrava, também, as características do ensino inicial que ela havia tido, não é? Eu acho que era essa a grande diferença !”²³⁵.

A respeito do trabalho de Silvia Meyer Dna. Laura conta:

“M.O. A Sra. conseguiria definir, assim, esteticamente, a obra dela ?

L. M. Eu acho que ela tinha muita sensibilidade e, sobretudo, no retrato ... Ela fazia muito bem era ... **retrato** ...

M.O. Ah! Era retratista !

L. M. É! Era retratista! Mas ela trabalhava em tudo. Fez o curso de Belas Artes...

M.O. Ela pintava a óleo ?

L.M. Pintava a óleo, mas a preferência ... ela fez muito retrato infantil ... então ela achava que o pastel dava mais ... tinha mais delicadeza ...”²³⁶.

O regime quase monástico da moça solteira e a subordinação da mulher casada, em suma, desestímulos de todas as espécies a uma aplicação mais rigorosa na formação da cultura levam a crer que o mercado de aulas particulares de pintura e desenho era bastante restrito, resumindo-se a aulas domiciliares dadas a uns poucos grupos de moças e senhoras.

Naquele início do século vinte era constante os maridos exigirem que suas esposas abrissem mão, publicamente, de ganhos monetários com suas produções

²³⁵ Id. pp. 356-8.

²³⁶ Id. pp. 372-373.

artísticas, mantendo o amadorismo anônimo, considerado mais virtuoso e menos ameaçador. Dna. Laura disserta sobre sua frustrante experiência de artista plástica.

“M.O. E por que é que a Sra. não fez carreira ? Qual a dificuldade ? Família ... Filho ...

L.M. Porque o meu ... o meu marido ... ele se opunha muito a eu ter relações com os artistas. Ele ... naquele tempo, que se chamava “Senhora Dona Fulana”, ele achava ruim, que me chamassem de você. O meu marido tinha uma coisa, assim, que eu até me divertia, com ele. - “Você pode ser pintora, mas não fica com cara de pintora. Fique com cara de Sra. de Oficial de Marinha”. Eu ia à Escola de luva, chapéu, solenemente. Quando saía da Escola, eu era a Sra. do Oficial de Marinha. [risos]..... Então, não tinha essa intimidade ... eu tive muita pena ... não fiz grupo, não, sabe ? Agora, eu estudei ... sempre tive interesse ... Quando eu fui a Paris, e passei ... meu marido tirou licença-prêmio de 6 meses ... nós passamos 3, em Paris. Então, eu fui estudar na Grande Chaumière. A Grande Chaumière foi um grande curso onde esse, que foram meus professores, estudaram. Eu fui procurar a Grande Chaumière, porque existe desde o século passado - século XIX, não é - e fui fazer lá o que não se fazia, na Escola de Belas Artes do meu tempo. Era *croquis*. Eles chamavam de *croquis* uma pose de 20 minutos, e lá na Grande Chaumière, não, a gente trabalhava ... na primeira sala, o modelo posava 5 minutos, na outra 3, na outra 2, e 1. E os que pousavam 1 minuto eram os dançarinos, bailarinos. Faziam a pose, e ficavam 1 minuto na pose, para a gente apanhar o *croquis*. Então, isso eu aprendi, lá na Grande Chaumière. [risos] E no Carrefour Vavin, onde ... tinha a grande estátua de Balzac, que é essa que veio em miniatura, aí, na exposição de Rodin. Eu vi a verdadeira ... gigantíssima ... esse Carrefour Vavin ... Agora, quando o meu marido também esteve, em 51, em Filadélfia - foi buscar o “Barroso”²³⁷ - eu me inscrevi na Escola de Belas Artes de Filadélfia. Lá, os professores eram muito variados. Também, eu queria ... eu gostaria de me lembrar os nomes ... só procurando, que eu posso lembrar os nomes ... Mas tinha um, todo delicado, que era o das flores, e tudo ... que era mesmo ... parecia um pouco efeminado, e outros, não é ... assim, mais sólidos, não é ? Mas, aí é que eu recebi a crítica mais forte, do meu trabalho, não é ? O professor mandava a gente pintar, de 1 hora até as 4. Às quatro horas todo mundo virava seu trabalho para fora, em círculo, e ele fazia a crítica, passando em volta. Então, quando ele chegou perto do meu trabalho, ele, simplesmente, em vez de fazer crítica, tapou a cara. Nunca eu tive um desânimo tão grande, assim, na minha vida [risos]. Ele não aproveitou nem um pouco, para fazer um comentário ... faça assim ... faça assado. Agora, o que ele aprovou, eu vou mostrar a você, aí ... o que está pintado.... o que ele achou que estava bom ...

M.O. Agora, a Sra. achava que eles eram muito radicais, na maneira de analisar as obras ?

L.M. O que eu acho é que brasileiro não diz assim. Brasileiro, se você fez uma coisa errada ... - “ Você precisa se esforçar ... você precisa prestar mais atenção..” O americano, não. Ele diz logo: - “ Não vale nada !” [risos] Talvez o sistema deles seja melhor. A mim, ele nunca disse isso. Só ... a crítica que ele fez, foi essa de tapar a cara ...Essa, de tapar a cara, foi dura !!!!”²³⁸

Em uma conjuntura social em que eram raras as mulheres que estudavam, por estímulos paternos ficavam tempo maior na escola, e tinham carreira mais diferenciada. Nestas circunstâncias, quando o pai dava valor à instrução feminina, era sempre ele quem era mais forte na influência dos caminhos de vida a serem perseguidos pelas filhas, o que demonstra seu peso e valor maiores no tomar das decisões de significado maior para a vida da família.

No depoimento de Dna. Celita Vaccani detecta-se persistente espírito de iniciativa dos pais no encaminhamento de suas filhas para mais amplos índices de instrução:

“C.V. É. E aí eu fiquei ... Como eu estou dizendo, eu estava ainda no colégio público, eu era aluna do colégio público, tão garota ainda, eu era, não é ? Estava com 9 para 10 anos. E essa circunstância de colégio público é a seguinte: porque meu pai, minha mãe, que só tiveram filhas, então eles queriam nos educar com espírito forte, corajosas, para a gente fazer frente na vida, porque antigamente, naquelas épocas, quando numa família havia um rapaz que - um filho homem, entre as irmãs - então, teoricamente, aquele irmão homem era responsável pelas irmãs, na hipótese, digamos, de uma ficar solteira, ou ter um problema, uma dificuldade, contar com aquele irmão. Mas, como nós só éramos irmãs, então mamãe e papai acharam por bem que nós tínhamos que ser todas educadas que nem os rapazes eram ... para fazer frente na vida, e foi assim ... Então, eu comecei logo a estudar escultura, como estou dizendo, desde 9 anos, 9 para 10 anos, 10 anos, pode-se dizer, mas ainda estava terminando ... estava terminando o primeiro ciclo do colégio público. Minhas irmãs mais velhas já estavam fazendo o Pedro II, como se chamava, não é, que equivalia, digamos, aos estudos finais do segundo grau, não é ? Mas

²³⁸ Anexo 1. pp. 385-7.

eu e Beatriz - a minha ... porque na escala da família, a mais velha chamava Gilda, a outra era Sylvia, a terceira Evelina, a quarta eu, Celita, Beatriz a quinta. Então Gilda e Sylvia já estavam fazendo até estudos no Pedro II, exames finais no Pedro II, e eu e Beatriz, e Evelina também - que já entrou - nessa circunstância, começamos a fazer o ginásio, porque era época em que se fazia ginásio em colégio ... ia banca de exames, e tudo ... assim ... tudo ... para o colégio, para examinar, não é ?²³⁹

As entidades formais incumbidas da educação social e intelectual dos jovens da elite eram o Colégio Pedro II e o Collège de Sion. Em sua entrevista, Dna. Laura Maia destaca a importância do Sion na formação cultural dela e de seus irmãos:

“M.O. Quantos irmãos são ?

L.M. Eu tive²⁴⁰ Nós somos cinco, ao todo. Um único irmão ... esse Antônio Dias Leite, e cinco irmãs. A mais velha, Valentina, ela ... morreu, já ... mas foi uma pessoa, assim, fora de série, essa minha irmã. Para eu dizer a você ... o que é que eu podia dizer a você ? Como profissão, enciclopedista, porque a enciclopédia que está ... ela foi comunista ... foi presa, um ano e meio ... foi do partido. Depois, ela foi exilada ... foi obrigada a se exilar ... ela foi para a Argentina. Na Argentina, ela fez ... ela entrou ... na enciclopédia argentina, que está sendo publicada, em trinta e tantos volumes. Ela fez uma parte toda referente à França. Nós estudamos em colégio francês - o Sion, naquele tempo, era francês - e ela sabia muito bem, a história da França. Ela fez a parte da história da França, depois ela fez a parte da literatura francesa, e depois, quando viram que ela sabia bem, pediram para ela fazer da literatura francesa fora da França, inclusive: poeta de Madagascar, escritor da Martinica, Canadá, Bélgica, Suíça Francesa. Ela, pode-se dizer, que foi isso, a profissão dela, fora, ser muito política ... estava sempre metida na política ... [risos] ... e foi assim ... No colégio, ela não teve outra nota que não fosse 10 ... essa coisa toda. A inteligência dela era fora do comum ... É ... estou contando vantagem ... Você mandou eu contar, eu estou contando vantagem ... Meu irmão, o Antônio, também. Ele acabou o ginásio e não pôde entrar na Escola Politécnica, porque ele acabou tudo com quinze anos, e só se podia entrar com 16. Aí, ele entrou com dezesseis e foi o primeiro da turma ... saiu antes de fazer 21 anos ... em janeiro ... foi o primeiro da turma. Foi ... fez

²³⁹ Op. Cit. pp. 350-1.

²⁴⁰ D. Laura teve 4 irmãos. Entre eles Luiza Leite Ribeiro, 2 anos mais moça do que ela. Era poliglota e tradutora.

catedrática com 27 para a Politécnica ... com 31 ele já estava ... tudo por concurso ... Não pense que ele entrou pela janela, não ... [risos]”²⁴¹.

Conforme observamos, somente as famílias dos pertencentes às mais elevadas posições das escalas sócio-econômico-financeiras conseguiam frequentar os educandários secundários na Primeira República. Isto acontecia também com referência à participação feminina na Escola de Belas Artes, ficando flagrante com o depoimento de Dna. Cordélia de Andrade:

“M.O. E a carreira de artista plástica feminina, a Sra. acha que foi uma carreira difícil, por ser mulher, ou isso não ...

C.A. Não. Não. Difícil, não. É que as mulheres têm menos possibilidades de se dedicarem. Poucas se dedicaram mais à pintura, pelas condições monetárias, porque é uma coisa onerosa, pois gasta-se tintas, telas, e o trabalho é demorado, de maneira ... Mas eu fui sempre muito bem sucedida, graças a Deus. (...)”

“M.O. A Sra. tinha me dito que para ser artista plástica, naquela época, era muito difícil ... os custos ... a tinta era muito cara ...

C.A. Muito !!!

M.O. Então, a maioria das mulheres que estavam na Escola de Belas Artes, eram mulheres da elite ?

C.A. Eram, geralmente, filhas de famílias abastadas. Agora, a Escola ... quando eu entrei para lá, eu peguei um tempo áureo. Durante dois anos, eu recebia, no fim do mês, uma coleção de tintas francesas “LeFrank“, e recebia, cada mês, uma tela - aquele nu que eu lhe mostrei lá, que foi o último trabalho que eu pinte na Escola, foi feito em uma tela e em um chasis fornecido pela Escola. Quer dizer que eu não tinha despesas. E os pigmentos já eram caros, naquela ocasião. Mas as moças, geralmente, iam lá ... poucas se dedicaram muito. Uma delas você já entrevistou: a Laura Maia”²⁴².

²⁴¹ Anexo 1. pp. 390-2.

²⁴² Op. Cit. pp. 407-8, 417-8.

Os depoimentos demonstram também que a identificação da família é com o lado paterno, ainda que nos casos da descendência dos “iniciadores” seja devida ao ramo materno, mesmo tendo sido este o de progresso material maior. O poderio econômico-financeiro aparentemente não age como traço de segregação da identificação da família, mas é o traço de união com o setor masculino da família do qual herdou alguma coisa concreta, como o sobrenome, o que aparentemente justifica. Sendo solteira, Dna. Celita usa o sobrenome do pai, Vaccani; Dna. Laura e Dna. Cordélia usam os sobrenomes dos maridos, respectivamente.

A História Oral faz uso da memória, que pode falhar. As narrativas podem apresentar esquecimentos, omissões intencionais ou não.

Os depoimentos das artistas mostram exemplos de esquecimentos não intencionais, não restando dúvidas quanto ao fato das pessoas diferirem entre si no que diz respeito à capacidade que cada uma delas tem de lembrar.

O depoimento de Dna. Celita, com sua dificuldade de lembrar nomes, comprova esta diferença:

“C.V (...) Quando eu cheguei lá, quem era aluno dele era o ... hum, meu Deus do Céu... era um rapaz que justo o estava deixando ... tinha feito curso de ... Annibal Monteiro ... já tinha sido antes aluno dele, e já não frequentava mais o ateliê o ... como é ... ah ! meu Deus do Céu ... bom ... daqui a um pouco eu também vou me recordar
 „243

²⁴³ Id. p. 340.

As frases de Dna. Laura, como: “L.M. Ih! Agora não me lembro do ano. [risos]” e as de Dna. Cordélia, quando não se lembra de datas, o exemplo a seguir é magistral:

“M.O. Em que ano, mais ou menos ?

C.A. Foi em mil ... novecentos ... Em que ano ? As datas é que são difíceis ...

M.O. Mais ou menos.

C.A. É. Mais ou menos mil ... novecentos ... e nove ... e dez. 1910. Precisamente 1910²⁴⁴, porque eu era recém-nascida, e ele foi morar em Niterói. Eu era muito gorda, eles me levavam para a praia, e eu boiava com a cabeça para baixo. [risadas]”²⁴⁵

Consciente ou inconscientemente, as entrevistadas escolhem certos assuntos nos quais se aprofundam, afastando-se de outros da conversa, conforme observamos claramente na entrevista de Dna. Cordélia:

“M.O. E como é que era, a Sra. saía, assim, para baile, com as irmãs, como é que era ?

C.A. Não, isso não havia ... Havia essas festinhas caseiras, mas não ... festas de baile, não. No meu tempo não havia nada disso, ainda ... não ...

M.O. Mas, então, como é que a Sra. casou ? Tinha que namorar em casa ?

C.A. Não!!! Eu morava ... eu queria falar nessa casa ... (...)”²⁴⁶

²⁴⁴ A data precisa é 1914.

²⁴⁵ Anexo 1. p. 412.

²⁴⁶ Op. Cit. p. 414.

São senhoras idosas que proporcionaram à pesquisadora a obtenção dos dados exigidos para que tivesse um descortinar, ainda que restrito, por sobre o mundo feminino durante a Primeira República, escolhidas que foram partindo do critério de terem morado e trabalhado no Rio de Janeiro, em atividades artísticas, conforme sua categoria social. Mister se faz o exame de alguns dados da sociedade sobre o Rio de Janeiro narrados pelas artistas:

Dna. Celita lembra do lúdico:

"M.O. Na época, no Rio de Janeiro já fazia tanto calor assim ?

C.V. Ah ! Como ? Calor como ?

M.C. É... Igual faz hoje...

C.V. Não, não era assim tão quente, não. Era bem diferente. Mas nós brincávamos ali naquela sombra, não é ? Era chicote queimado, estátua, brincávamos de estátua, de uma porção de coisas, de roda, tudo que você pode imaginar de brincadeira daquela época, não é ? Também o futebol. Futebol jogávamos muito, tanto lá, quanto na Rua Goulart, também, e então, quando acontecia uma aluna dos Bernardelli entrar para o ateliê e esquecer aberta a porta que dava para a rua, essas crianças - entre elas eu - nós entrávamos no ateliê, assim muito assustadas, muito emocionadas. Então, desde os quatro anos, eu comecei a freqüentar o ateliê [risos] e a me apaixonar [risos] pelas esculturas, porque as que estavam no rés-do-chão eram as esculturas do Professor Rodolpho Bernardelli²⁴⁷

²⁴⁷ Id. pp. 338-9.

Dna. Laura dá a perceber que as mulheres criadas no âmbito familiar deveriam ser discretas, conscientes das normas que implicavam em respeito e subordinação, e nos relata episódio singular ocorrido com sua irmã:

“M.O. A Sra., na época de moça, saiu muito, com suas irmãs, como era o relacionamento de mulher ... no Rio de Janeiro ? Podia sair de casa, podia ir a baile ?

L.M. Naquele tempo antigo ... papai era severo, nesse ponto Por exemplo, rouge, batom ... não se usava [risos]

M.O. Sua mãe fazia ... ?²⁴⁸

L.M. A Valentina - que desafiava as autoridades - ela molhava papel de seda vermelho ... fazia ali ... e punha na cara. As unhas polidas, era com aquele pó de polir faca ... ela tanto fazia, que conseguia fazer as unhas brilharem ...²⁴⁹

Neste ponto, deve ser detectado o quão importantes são os testemunhos fotográficos, quando acrescentados aos depoimentos orais. Os álbuns com fotografias da família são usados como detonadores do retorno de determinadas memórias adormecidas do passado, em razão do avanço dos anos e bloqueios outros. As fotos assumem significativo aspecto na vida dos indivíduos, pois são o passado vivo, que ressurgue sempre que manuseadas, contendo as várias etapas da história de vida de cada um. Ainda que quase todas sempre registrem cenas felizes e representem, em sua maioria, momentos diferentes da vida de cada um, as fotografias são sempre carregadas de saudades.

²⁴⁸ Bordava, cuidava do jardim e lia muito.

²⁴⁹ Anexo 1. p. 393.

A seguir, os comentários de Dna. Laura Maia, como exemplo:

“L.M. Eu, justamente, tenho uma fotografia da exposição do Vicente Leite, onde estavam todas nós, minhas colegas e as pintoras, naquela época. Essa exposição foi no antigo Salão do Palace Hotel, e nós não perdíamos uma, porque o Professor nos mandava ir lá, e mandava fazer a crítica, depois... Quer que mostre ?

M.O. Quero.!

L.M. Vicente Leite foi um grande pintor, que morreu muito jovem, de maneira que não deu tudo o que podia dar. Ele era paisagista, sobretudo. Pintava de tudo, mas era paisagista, principalmente. E ele reunia uma porção de gente em volta dele, porque era muito simpático.

Ao lado direito²⁵⁰, eu, com Moema Távora, que tinha muito talento, mas eu acho que, depois, não se dedicou à pintura ... foi para o Ceará ... foi ajudar o tio, Juarez Távora, em obras sociais. E do outro lado tem Eunice Cabral e ...²⁵¹ filha do Almirante Machado ... eram duas, e gostavam muito da arte..... As outras, não estou me lembrando os nomes.

M.O. Não está lembrando, mas são todas artistas plásticas ?

L.M. São. São todas artistas daquela época, muitas com talento.

M.O. Fale um pouco dessa fotografia, D. Laura !

L.M. Esta fotografia foi de um piquenique - naquele tempo se fazia, de vez em quando, piquenique - e é um grupo de alunos do Augusto Bracet. Tivemos um, muito interessante, que eu não sei onde está a fotografia: no telhado da própria Escola, num dia em que não houve aula. É o grupo todo”²⁵².

Dna. Laura dá continuidade ao seu depoimento fazendo as apresentações:

“(...) Este é um retrato muito antigo, de família, onde aparece a minha avó, com os seus filhos - ela teve doze - e que eu estou aqui representada, apenas com quatro anos de idade, em Icarai, no jardim da casa dela, há muitos anos. Eu nasci em 1908 ... é de 1912, esta fotografia.

²⁵⁰ Lado esquerdo do vídeo. D. Laura aparece de chapéu

²⁵¹ Marina Machado

²⁵² Anexo 1. pp. 376-7.

Essa outra aqui é minha mãe, com todos os filhos: um, dois, três, quatro e cinco, os filhos ... E eu estou aqui, representada ao lado dela, muitos anos depois.

M.O. Que período é esse ?

L.M. Como ?

M.O. Que ano ?

L.M. Ih ! Agora não lembro do ano. [risos]

M.O. A Sra. tinha quantos anos, mais ou menos, nessa foto ?

L.M. Eu ... Não sei ...

Tirada na casa da Tijuca. Mamãe morou na Rua São Raphael, e nessa casa, a minha avó, com a família dela - ela teve 12 filhos - minha mãe está aqui, nessa fotografia ... já muito apagada ... ela devia ter o quê ? ... Uns 15 anos, naquela ocasião ... 16 anos ...

Essa aqui representa as quatro gerações: minha mãe, eu, minha filha Eva, e a neta ... é a bisneta mais velha, mamãe, Marianra. [risos]

Aqui, também, uma fotografia antiga, de família, onde aparece minha mãe, com 10 anos de idade, aqui ... é esta aqui, e a Família Silva Telles ... E esses, vestidinhos de menina, são homens, porque o tio Augusto e a tia Eugênia só tiveram meninos, e não sei qual dos dois foi governador de São Paulo. Já não me lembro mais quem foi governador de São Paulo... Tia Eugênia, tio Augusto, as mães de mamãe, e mamãe, aqui. Foi o governador, o famoso Silva Telles. Teve um que teve muita ligação com a arte, com tudo

„ 253

Um entrelaçamento invisível cinge todos. As fotos são especialmente significativas para as pessoas enquanto partículas concretas singulares e visíveis do passado delas mesmas. Iconograficamente, as fotografias são a memória individual, especificando histórias da vida particular.

Os testemunhos fotográficos²⁵⁴ surgem como estímulo, incentivando a narração, exacerbando o retorno das memórias, reconstituindo minúcias e completando as lacunas em aberto.

Extensivamente à narrativa estão as explicações das fotografias. A depoente completa o círculo como depositária das lembranças de cada um, “guardiã da memória”.



IL. 17 “Artistas plásticas”.
FONTE: Coleção Agenor Rodrigues Valle.

²⁵⁴ Mauad reflete sobre o assunto: “A fotografia é uma fonte histórica que demanda por parte do historiador um novo tipo de crítica. O testemunho é válido, não importando se o registro fotográfico foi feito para documentar um fato ou representar um estilo de vida, no entanto, parafraseando Jacques Le Goff, há que se considerar a fotografia, simultaneamente, como imagem/documento e como imagem/monumento”. Mauad, Ana Maria. Através da imagem: Fotografia e História - Interfaces. Rio de Janeiro: Reime-Dumara, 1996. REV. Tempo, Vol. 1, nº 2, p. 85.

“M.O. Eu tenho algumas fotografias aqui. Será que a Silvia Meyer não está por aqui ?

C.V. Ela era magra ... seca ... Nesta foto, as pintoras Georgina de Albuquerque, Sarah Villela Figueiredo e Anna Rosa Viveiros de Castro - sentadas, não é? De pé, Regina Veiga e Branca Dolabella”²⁵⁵.

Os sinais de vida latente registrados em fotografia são, para o historiador, índices da vida de um passado que se procura entender, podendo se transformar em testemunho e representação de uma realidade a ser edificada.

Em nossas buscas, fomos sujeito e objeto. Fomos sujeito nas perguntas, pesquisas, e fomos objeto ao ouvir e registrar, instrumento receptor e transmissor das memórias de alguém, o caminho que este alguém trilhava para passar suas memórias adiante.

A textualização em História Oral também é processo interativo entre o entrevistador e o entrevistado, onde é imperativo estabelecer um consenso, um pacto, para se chegar à meta final, aferida pelo inter-subjetivo reconhecimento de exigências de veracidade na confecção do texto.

No texto de História Oral existe a probabilidade da mixagem dos indivíduos que se superam no pacto para a textualização final. Assim, entrevistador e

²⁵⁵ Anexo 1. p. 359.

entrevistado são responsáveis pelo resultado final do depoimento, e o texto nasce como um ser, para o mundo.

A memória é inesgotável cabedal do qual somente fragmentos estão registrados. As lembranças mais vivas muitas vezes surgem após o depoimento: no jardim, na escada, na hora do cafezinho etc.... Vários episódios não foram gravados, pois foram confidencialmente narrados, em sinal de confiança. Recordações geram lembranças, e vice-verso. Seriam necessários inesgotáveis receptores e transmissores para tantas. As três artistas passaram sua vida artística a limpo.

Dna. Celita Vaccani apresenta assim seu lar-ateliê:

"M.O. D. Celita, então quando é que a Sra. começou a pintar ?

C.V. Eu comecei a pintar após a morte de minha mãe. Eu sentia necessidade de precisar ganhar, dentro do meu sentimento, do meu espírito, a alegria, que naquela oportunidade tinha desaparecido ... Então, eu achei que as cores da pintura iriam me trazer essa sensação, e eu comecei a pintar, logo após ter feito muito trabalho em ferro, não é, como "O Sol", em solda oxy-acetilênica ... E com solda elétrica ... também eu fiz trabalhos gravados em solda elétrica, e então eu estava ainda muito embuída dentro da escultura feita no ferro quando eu, então, pintei aquele quadro, que se vê acima, e dá bastante a impressão, ainda, dessa transição que se passava dentro do meu sentimento estético.

Na primeira fase, podem ser apontados aqueles dois carnavalescos dançando

M.O. Que época a Sra. pensa que foi, D. Celita ?

C.V. Também 1963-1964 ... por aí ... 63 não, 64, digamos. Mas nesta fase ... Eu podia comentar sobre este trabalho, que foi até quando começamos uma época política muito difícil, aqui no Brasil, e então eu me inspirei na questão de que ninguém tampa o sol com a peneira, e eu fiz, então, como uma chapa de ferro toda furada, em espaços abertos na frente do sol, porque a verdade sempre havia de transparecer ... então ... quando eu mandei este trabalho até para o Salão ... ele foi cortado ... foi cortado por causa do aspecto político que ele sugeria, não é ? Já é por volta de mil novecentos e setenta e poucos ...

Balões documentam bastante, ainda, esta fase inicial ... eu trazia uma carga muito grande de emoção dentro de mim, no sentido de querer pintar... então fazia as cores muito

fortes, muito puras, muito vibrantes. Então, estes balões, tudo geometrizado, bem dentro de uma interpretação ainda escultórica, pode-se dizer.

As máscaras, também, documentam bastante bem esta interpretação cheia de fantasia e de cores violentas, nesse quadro dessas máscaras superpostas uma sobre a outra.

Agora, outro trabalho que ... esse é de 1963 ... é curiosíssimo ... é que nessa época ninguém ~~via~~ fazia trabalho com prego, e eu peguei uma tábua - uma tábua até rude, que era de construção - fiz o tipo da arte popular, e fiz então ... desenh*ei* ... e marq*uei* ... fui pregando um prego a seguir do outro...em tamanhos maiores e menores, e depois, de cor, só botei ... só fiz o cinza e o branco, o mais tudo é prego. Este esteve no Museu de Arte Moderna ... fez muito sucesso, até, lá, quando foi, nessa ocasião, porque nunca ninguém antes tinha feito, no Brasil, trabalho assim, com prego fazendo interpretação de arte plástica.

Esse trabalho também é feito nessa interpretação de escultura e pintura - o tipo de arte popular. Sobre uma madeira, eu fiz esse quadro, também com essa sequência de pregos que ... Chega bem perto para você poder dar um ... apreciar mais a maneira ... Conforme a maneira ... eu percebi que conforme a maneira que eu colocava os pregos e rebatia sobre a madeira, eles davam um efeito .. então, eu variava em tamanho de prego, e na colocação como ele era posto na madeira.

Agora um outro trabalho, ~~ainda~~ dessa fase inicial, são esses pássaros ... assim ... feito um trabalho de Guignol, não é, tipo de execução muito singela, mas de efeito pictórico bastante forte.

Esses pássaros ... Durante uma certa época, eu só me encantava pintando pássaros, e essa sequência aqui, de pássaros em vôo, já ao escurecer da tarde, foi feito quando eu via uma porção deles se dirigindo para ... sobre o mar ... para as Ilhas Cagarras. Então, eu me ... tomei inspiração, e fiz esse quadro.

Outro tipo diferente de interpretação foi quando eu me entusiasmei fazendo uma porção de interpretação de animais, como esses boizinhos e as vaquinhas. Então, eu interpretava de maneira absolutamente livre, inclusive essa daqui ... essa pequeninha aqui do centro ... eu acho curiosíssima [risos] ... ela ficou metade escultura, metade pintura. E esses outros já têm outro caráter um pouco diferente ... esses dois quadros abaixo, inclusive aqueles laterais também, são inteiramente diversos, mas em todos eles eu procurava ... assim ... originalidade, uma novidade, um acontecimento novo, pictórico.

M.O. D. Celita; por que a Sra. começou a pintar uma pintura mais sacra ? Nessa fase sacra ...

C.V. Bom, eu também estava emocionada, nessa época. Tudo que eu faço vem motivado por uma emoção muito violenta, muito forte. Eu tinha uma irmã que estava muitíssimo mal. Ela faleceu, até, pouco depois. Então, eu fiz a Nossa Senhora carregando o Menino Jesus, e o São José, todos dentro da gruta, ele trazendo o feno para botar no ... para o menino poder se ... ficar aconchegado. Então, o feno, eu fiz questão de fazer como sol aberto - ele segurando, assim, e ele está bastante violento ... assim ... na expressão ... de apresentação, como trabalho... Não é para dar essa sensação ... que ele trazia não só calor humano, mas um calor ... extra-humano, também. E depois desse ... além desse, eu tenho muitos outros, feitos assim, de sentido religioso.

Essa série de trabalhos, eu fiz pensando em focalizar tudo que o dente traz e emociona, na pessoa humana: alegria, tristeza, desespero ... enfim, tudo que é possível. E, como um teste para mim mesma, eu fiz, inicialmente, estes cinco trabalhos que estão lado a lado, de interpretação inteiramente diversa. Porque, quando eu terminei esses, que parecem mais ... assim ... uns baldezinhos, umas ... enfim, uma outra interpretação muito diversa, eu mesma pensei: - “E agora, será que ainda vou fazer mais alguma coisa com tema de dente?” E, quando comecei a trabalhar, eu fiz uma interpretação pictórica inteiramente diferente das outras cinco, que eu tinha feito sob a mesma condição de ordem dentária. Então eu fiz a coroa, a jaqueta, a ponte ... e boca rica e boca pobre. E ali ia todo um conjunto, então: o fio dental ... tem tudo aí dentro ...

M.O. Eu gostaria que a Sra. falasse um pouco sobre a escultura.

C.V. A escultura ... Nesse conjunto aqui, há uma variedade de interpretações. Conforme os tempos foram passando, o artista vai se transformando, também, não é?

Então, este daqui é bastante antigo, é a cabeça que eu fiz de minha irmã “Gilda” ... esteve até no Salão de 1931, e recentemente, quando houve uma manifestação no Museu Nacional de Belas Artes. Pediram que esse trabalho voltasse, quando foi feita uma solenidade recordando o Salão de 31.

Esse seguinte é um outro tipo, já, de interpretação, entrando na fase contemporânea, já com as formas transformadas, estilizadas, muito simples, e com deformações, de acordo com a maneira de execução do momento.

Esse trabalho, que representa o esporte, ele esteve em Nova Iorque, em uma exposição internacional, e mereceu um prêmio, lá, prêmio esse que era votado pelo povo, e esse trabalho está, em fotografia, na Biblioteca do Congresso, sob o registro nº 1.908.

Aqui, o seguinte, são as “Garotas de Ipanema”, conversando na praia, fazendo “fofoca”, uma junto com a outra, nas brincadeiras de beira de mar.

Esse outro trabalho, a seguir, é uma lenda amazônica. Representa a ‘Capeí’ Para os índios da Amazônia, ‘Capeí’ ... o rosto da ‘Capeí’ é que é a lua, porque ela não estava contente, aqui na Terra - queria ir embora para o espaço - então, não sabia como ia fazer, para chegar lá, muito alto. Teceu uma escada com cipó, e passou uma coruja voando, pegou a escada e foi levando pelo espaço. Então ela foi subindo pela ... essa corda que ela mesma ... essa escada, que ela mesma tinha tecido, e ficou envolta, então, nas estrelas. Quando ela olhou para baixo, ela ... O rosto dela então, para os índios da Amazônia, representa a Lua - é a Lenda da Lua. Então, eu fiz até a base do trabalho com essa forma circular, em mármore branco, para sugerir justamente a lua, também. Tudo em escultura é síntese, é emoção, é ... a escultura ... a interpretação na escultura parte de organizações diferentes da pintura.

Nesta interpretação eu represento dois cavalos²⁵⁶, um passando pelo outro. Então, ninguém sabe quem é esse, nem quem é aquele - as formas se confundem. e nessa interpretação de espaços abertos, eu ... o escultor tem que trabalhar direto na execução da forma. Então, a gente leva mais tempo para procurar onde vai botar esse pedaço de ferro, ou aquele, do que propriamente soldando. As soldas são relativamente poucas, mas o grande trabalho é a gente conjugar a forma do vazio com a forma do cheio, do ferro, do

²⁵⁶ “Bravios” é o título da obra.

material, que a interpretação em volume ... é escultura feita em volume ... ele foi feito diretamente - numa observação direta do animal . Ele foi posar, ate, no recinto da sala, lá nas Belas Artes. Então, nós, escultores, ficamos assim, em volta, e ele no centro - foi gentileza até de um recinto... digamos ... uma organização militar, que permitiu que esse cavalo, então, fosse posar lá nas Belas Artes. Mas, para nós, foi ótimo, porque a gente só fazia a interpretação de cavalo olhando para a fotografia ... como é que a gente podia... tinha condição de fazer ? Mas esse, posou - durante quatorze dias, posou lá, para a gente poder estudar.

E aqui ... ali é a “Alvorada”, quando o sol ... quando os raios de sol vão surgindo , então sente-se essa expansão no espaço, não é ?

E esse outro trabalho aqui ... foi feita inicialmente a pintura. São “As Orantes”, e dessa interpretação pintada me deu idéia de fazer então as esculturas, sendo que a escultura, cada uma dessas formas ... ela pode ... ela tem movimento próprio, também, não é ? Eu organizei dessa maneira. E, quando eu terminei esses dois trabalhos - o mesmo tema em pintura, depois em escultura - eu estava tão emocionada, que a minha cabeça começou a pensar só em versos. Então eu fiz “As Orantes” como verso, e daí parti para um ... dentro de mim abriu um outro espaço, dentro da arte, e eu comecei a me dedicar a ... comecei a ser obrigada ... porque o verso é que procura a gente, isso é que é o curioso - os temas, eles se impõem a que a gente os escreva Então, depois desse primeiro - que foram “As Orantes” - eu já escrevi muitos, e publiquei, até recentemente, um livro, onde esse trabalho, também - das Orantes - aparece.

E aqui, nesse trabalho, nós temos ... aqui nós temos ... espera aí ... Esse trabalho, em bronze, representa o “Estácio de Sá e o São Sebastião”, no momento em que o Estácio de Sá pede a proteção do São Sebastião para a cidade do Rio de Janeiro, à qual ele daria o Santo como protetor, se nós vencêssemos a Guerra que estava se travando, ainda na época colonial. E esse outro trabalho agora, também em bronze, é um retrato que eu fiz de minha mãe, Evelina Carlota Watson Vaccani, sendo que eu escrevi até o nome dela aqui na frente, e assinei atrás. Mas isso foi feito, também, já numa época recuada, antes de eu ir para os Estados Unidos, com o convite que eu tive do governo norte-americano, para fazer trabalho de pesquisa sobre métodos de ensino de escultura. Estive 10 meses nos Estados Unidos fazendo esse trabalho.

Aqui, a minha mãe, que era uma pessoa maravilhosa, assim como meu pai, ambos brasileiros, embora mamãe até fosse filha de pai estrangeiro e mãe estrangeira, mas era uma brasileira ardorosa, fervorosa, confiante no Brasil, e assim também meu pai, um médico maravilhosos, empolgado pelo Brasil e pelos seus descendentes, e pelo brasileiro de um modo geral”²⁵⁷.

Dna. Laura Maia nos conta como segue:

²⁵⁷ Anexo 1. pp. 360-9.

“M.O. D. Laura, então a Sra. podia mostrar um pouco da obra da Sra., aqui, dentro de casa ?

L.M. Eu vou mostrar, então, um quadro, que foi meu exame final, e que foi exibido na exposição dos alunos de 1941.....Esse modelo, que posou para meu exame final da Escola de Belas Artes, era uma pessoa muito serena, muito simpática. Tivemos vários modelos, e um deles está no quadro “Cafê”, do Portinari: tinha um apelido, na Escola, de ‘mimoso elefante’, porque era uma mulata enorme, de formas abundantes - extremamente delicada, por isso ganhou esse apelido. Mas tinha também modelos homens: tinha velhos com barbas, tinha de tudo ... [risos]

Essa cerâmica foi feita na aula de arte decorativa. Tratava-se de um painel para revestir uma coluna em uma biblioteca, e a inspiração foi dos vasos gregos - que contêm muita sabedoria - e esse aqui foi em escala, modelo em escala, que eu fiz naquela ocasião.

E esse, pintado em Filadélfia, é da aula do “Fine Art Museum”, onde o professor me encomendou um tema brasileiro, e eu escolhi o carnaval, de maneira que é um quadro pintado sobre papel, apenas, e que ... De 1 às 4. Às 4 horas a aula estava terminada, e o professor fazia a crítica.

E este outro é muito recente, é do ano passado, com o Professor Gian Guido Bomfanti, na Casa de Cultura Laura Alvim. Modelo vivo. (...)

Esse retrato, de uma tia que era muito bonita, data do começo da minha pintura, quando era aluna da Silvia Meyer. É um pastel. Agora, aqui tem, misturado, todas as datas.

Esses quadros aqui ... este representa o Convento, um Seminário da Bahia... Foi tirado da janela da minha casa, na beira do mar, quando meu marido foi comandante da Escola Aprendizes Marinheiros.

E lá, na Bahia, também eu fiz esse “Beco da Califórnia”, que é famoso - ainda tem seu lampião a gás, não foi modernizado.

Aqui, da Bahia também, esse púlpito da Igreja de São Francisco - esse é a lápis - e esse aqui é a óleo - são os barquinhos que eu via da minha janela.

Agora, o quadro de cima é moderno - é do ano passado - da Sala do Gian Guido - eu fiz a carvão, e depois, em casa passei para a tela, e fiz a óleo, o trabalho - um modelo vivo.

Esse pequenininho é do Parque Laje, que eu também fui aluna do Parque Laje, quando tentei ... saindo da Academia, vim me modernizar

Esse, e esse abstrato, é a única tentativa abstrata que eu fiz, e que não deu muito certo, na minha opinião.

Esses quadros são todos do meu quarto, assim, eu tenho o prazer de ver o que eu pintei, quando estou deitada.

Aquele quadro, que está lá em cima, foi pintado rapidamente, numa viagem ao Pantanal, em que o pôr-do-sol durou coisa de 20 minutos ... e apagou tudo.

Os outros quadros foram mais posados, e mais demorados. É uma lembrança das minhas pinturas, dos professores e das viagens²⁵⁸.

²⁵⁸ D. Laura fez duas vezes a volta ao mundo: uma de navio, e outra de avião, percorrendo quase todos os museus do mundo.

Este retrato é meu ... auto-retrato, com 18 anos. Foi feito na ocasião em que eu era aluna da Silvia Meyer... gostava muito de retrato ... É lá em minha casa, na Rua Visconde de Ouro Preto, que hoje é o Instituto Brasil Estados Unidos.

Esse quadro foi-me dado, no meu aniversário, por Cordélia Eloy de Andrade - que era minha colega - no dia dos meus anos - em vez de flores vivas, ela me deu umas para ficar, lembrando a nossa amizade.

Esse aqui é um desenho, também do tempo do estudo na Casa de Cultura Laura Alvim - um **carvão**.

E aqui é a porta do meu armário, com toda a bagunça de pintor [risos] ... que **não** vale a pena ser filmada [riso]

Esses também são desenhos. Eu gostei muito das aulas do Gian Guido, lá na Casa de Cultura, e aprendi coisas novas, lá, como por exemplo, fazer ... fazer croquis só com ... sem des ... sem uma linha ... só fazendo sombras. Mas esses são os clássicos desenhos, mesmo [risos] esses dois.

Este quadro foi o presente de casamento que Silvia Meyer, minha professora, me deu. É um retrato meu, daquela época. Foi tirado em 1929, antes do meu casamento - é um pastel. Infelizmente, o quadro caiu, quebrou o vidro, e na quebra, apagou um pouco os traços, que eram mais vivos.

Esse é um auto-retrato que eu fiz, e foi corrigido pela Silvia Meyer, durante as aulas particulares que ela me dava em minha casa. (...)

Geralmente, o curso levava de 2a. a 6a., todos os dias, das 9 ao meio-dia. Os modelos posavam ... Quando posavam, desenhava-se a giz, no chão, a posição em que ele estava, para ele descansar, e voltar na mesma posição.

Da mesma época ... Só uma cabeça, não terminada ...

Quase todos os modelos eram mulheres. De vez em quando, só que a gente tinha um homem que posava e, naturalmente, de roupa de banho ... tanga ... nunca nu ... naquele tempo não se usava, ainda, e teve um até que reclamou. Quando fizeram com que ele se despisse, ele ficou indignado, achou ofensivo.

Esse é um desenho do primeiro ano da Escola - desenho figurado - da aula do Professor Lucílio de Albuquerque.

M.O. O outro ...

L.M. O outro desenho é clássico. Todo mundo conhece essas estátuas, que lá estão, nas Belas Artes ... reproduções - essas reproduções foram todas feitas graças a Deus ... graças a D. Pedro II, que conseguiu cópia dos originais em Paris. Hoje, não é mais permitido cópia sobre modelo, porque estraga.

São clássicos que D. Pedro II levou à Escola de Belas Artes.

O Professor Rodolpho Chambelland era bastante severo ! Quem ganhava ... brilhava, na aula, era Cordélia - sempre tirava dez - fazia uns quadros muito bonitos.

Esse aqui foi o melhor que eu fiz, nesse período da aula [risos] - a modelo era muito boa - posava para a gente - modelo antigo, dessas que nem respiram, ficam tão imóveis, que nem respiram ... para a gente poder posar Como ela já estava mais velha, ela não posava nunca de frente, só posava de costas [risos] ... São detalhes que eu estou lembrando, agora, de repente. Eu queria ser aluna do Portinari, que naquele tempo era professor de uma escola ao lado do Palácio do Catete, mas ele só podia ... eu levei este

desenho, para ver se ele me aceitava. Ele disse que sim, mas as aulas eram só à noite, e meu marido disse que não [risos].

Esse desenho é um dos muitos que eu fiz, na aula do Rodolpho Chambelland, que era no primeiro andar da Escola, onde hoje estão expostos os holandeses - vários quadros.

Este modelo posava muito bem - me recordo dele, porque era um ótimo modelo. E o Rodolpho, como disse, muito severo, só me deu grau dez ... sete ! [risos] ... acho que eu não merecia mesmo mais. Está pronto ! Esta aí !

Esse é um dos modelos da classe de desenho figurado, do Professor Lucílio de Albuquerque - foi o primeiro ano da Escola, isso é, início de estudo. E esse aqui é um modelo masculino - que eram raros, na Escola - posando de tanga, conforme a praxe [risos] ...

Modelo masculino, que posou lá na sala do Professor Chambelland, e aqui, um retrato, feito nessa ocasião.

No tempo em que eu fui aluna da Silvia Meyer, ela mandou eu copiar uma estátua, que foi presente de casamento a meus pais, e aqui está a cópia - muito mal feita, muito mal retocada, porque ela estava descascando, e eu retoquei ...²⁵⁹

Dna. Cordélia apresenta suas obras:

“M.O. A Sra. poderia mostrar um pouco da obra da Sra., aqui dentro do ateliê ?

C.A. [risos] Tudo isso aqui é meu.

C.A. “O que eu posso mostrar a você é o último trabalho que eu fiz na Escola de Belas Artes - apenas o modelo, porque a paisagem - a marinha - eu tive que fazer lá no Recreio dos Bandeirantes. Fazia-se o croquis, e depois eu aproveitei ... pintei o modelo ao ar ... no terraço da Escola de Belas Artes - naquele tempo, ainda não havia esses edifícios todos aqui ... nós podíamos posar o modelo nu lá, que não havia confusão nenhuma.

E depois eu fiz a marinha, lá no Recreio dos Bandeirantes.

Esse outro quadro aqui, eu pintei na última viagem que eu fiz a Portugal ... eu pintei essa marinha lá ... é um porto de pescadores - nunca vi movimento tão grande de peixes como nesse local.

Mas, eu considero esse tema mais importante, porque é um documento. Quando a Escola de Belas Artes mudou lá para o Fundão, naquela ponte que se atravessa hoje ainda, ali, nós ... agora não tem mais ... eles tiraram uma ... fizeram um remanejamento desse lago todo, e ali, hoje, é uma cidade - só do CIEPs tem 2 ou 3. Mas foi o último trabalho que eu fiz ... o primeiro trabalho que eu fiz em relação à mudança da Escola de Belas Artes.

²⁵⁹ Anexo 1. pp. 393-401.

Essa figura aqui - já que você vê que eu não sou só paisagista, faço figuras, também - é um empregado meu, da fazenda - é um mateiro, é um homem encarregado só de escolher, na mata virgem, as árvores que podem ser eliminadas para fazer madeiramento para construção. Ele era índio, e morreu no mato - foi encontrado morto, pelo cachorro dele. É uma figura interessante ... ele era todo ... com a roupa toda rota, porque andava no meio do mato. Mato fechado mesmo !

Esse aqui é um trabalho que eu fiz, ultimamente, documentando a flora nossa ... a mais rústica.

Das flores, as que eu mais aprecio são as rosas. Então, pintei esse quadro de rosas, que agrada muito às pessoas, pelo movimento de sombra, luz...

É dá uma flor ... a flor é pequena. Eu documentei a flor de uma árvore que tem lá na fazenda ...²⁶⁰ é tão copada, que embaixo dela nós agasalhamos quatro carros - para ver o volume da copa da árvore - e deu a flor, mas a flor é pequena ... mas eu então aumentei - para documentar, para dar uma alegria, ao pessoal da fazenda, porque eu sou mineira, e fazendeira. [risos]

Aqui tem coisas da Bahia, nas viagens que eu faço. Tem a Igreja de Nossa Senhora do Rosário.

Esse quadro é ali da Praça Quinze, no box das embarcações dos pescadores. Eles entravam aqui ... tinha um grande mercado de peixe, e se instalavam, tiravam o peixe e levavam para o mercado. Eu fazia isso em conjunto com meus alunos. Eram quarenta alunos, e eu dividia em turmas de quinze, vinte, e íamos para lá, pintar. Mas eu pintava também para eles verem como eu me conduzia, e isso os estimulava muito, porque quando eu fazia assim, eles produziam muito melhor porque, além das minhas palavras, eles tinham a possibilidade de ver como eu me conduzia.

Eu gosto muito de *crayon* de fazer retratos a *crayon*, principalmente moças, e essa aí era uma aluna da Escola de Belas Artes - Elizabeth - e eu a pintei com muita alegria. Fiz dois quadros - o outro, em outra posição. Do outro, ela gostou mais ainda, porque parecia mais jovem. Ela tinha dezessete anos, mas aí já parece uma moça de 20. Então, ela preferiu [risos] o outro.

Ali, é na minha fazenda, também, em Poços de Caldas. Era um detalhe do meu jardim.

Aqui estão os navios que estavam em restauração ... então, fiz esse detalhe, para matar as saudades²⁶¹. [emoção]²⁶².

²⁶⁰ Jatoba

²⁶¹ Este é um trabalho que D. Cordélia fez da Escola de Belas Artes olhando para o Estaleiro Caneco.

²⁶² Anexo 1. pp. 408-11.

Os depoimentos das artistas foram, portanto, tendenciosos, tentando evitar fatos, com deliberação, por lhes parecerem ameaçadores ou sem importância, e destacando passagens que, à época, não tiveram valor. Seus depoimentos foram omissos, interrompidos, falhos e descontínuos. Da mesma forma pela qual é descontínuo todo saber produzido pelas universidades, pelas elites ou por qualquer pessoa que tenha a intenção de produzir conhecimento. Os agradecimentos de Dna. Celita Vaccani e Dna. Laura Maia demonstraram que, a ambas, durante os depoimentos, foi dado refletirem a respeito do passado, analisarem sua atualidade e apresentarem sua opinião sobre o mundo:

Dna. Celita se expressa desta maneira:

“C.V. Eu quero acrescentar meus agradecimentos a você, por essa oportunidade, assim como também à Escola de Belas Artes, por todo desenvolvimento que me deu nesse meu sentimento artístico, para poder evoluir da escultura para a pintura, depois chegar até na parte de literatura - porque foi, justamente, transpondo o sentimento estético da escultura e da pintura, que eu comecei a escrever, fazendo em versos - e agora estou fazendo texto corrido. E quero, ainda, lembrar a alegria de poder transmitir a meus pais, também, essa emoção, e os agradecimentos por tudo que fizeram, dizendo que eles - minha mãe, filha de estrangeiros, era uma grande brasileira, e meu pai, também de descendência estrangeira, mas também com descendência nacional, era também um grande brasileiro, apaixonado pelo País - como também eu sou, sou brasileira, apaixonada pelo meu Brasil. [muita emoção]

M.O. Obrigada, D. Celita. [emoção]”²⁶³.

²⁶³ Op. Cit. p. 369.

Muitas pessoas mantêm algumas recordações que, quando recuperadas, fazem aflorar poderosos sentimentos. As evocações de pai e mãe falecidos levam às lágrimas. Geralmente, nessas circunstâncias, precisa-se da simples reação de solidariedade, pois a manifestação dos sentimentos é positiva, por si mesma.

Dna. Laura usou as palavras abaixo para agradecer, comprovando que um passado que se mantém mudo, diversas vezes é mais um trabalho de gestão da memória conforme as oportunidades de se comunicar, do que o resultado do esquecimento.

“L.M. Eu também quero agradecer por ter uma pessoa assim tão interessada em meus velhos desenhos e pinturas, muitos dos quais eu já tinha até esquecido. Foi muito bom relembra-los ! Agradeço à entrevistadora, que foi muito compreensiva.

M.O. Está bom ! Obrigada !”²⁶⁴

Estando os objetivos do trabalho relacionados com os elementos de organização da memória autobiográfica²⁶⁵, as ferramentas a serem usadas deveriam proporcionar dados cujo exame pudesse verificar a conjuntura da memória nos

²⁶⁴ Id. pp. 401-2..

²⁶⁵ “Memória autobiográfica diz respeito às lembranças daquilo que as pessoas vivenciaram, testemunharam, experimentaram no decorrer de suas vidas. Os relatos propiciam e suscitam nos depoentes a recordação de episódios significativos de um passado individual, que repercutem nas próprias experiências da vida presente, eis a importância do papel das reminiscências”. Moraes, Sara Teresa Perez. O emprego de relatos orais na pesquisa psicológica sobre a organização da memória autobiográfica em pessoas idosas. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom (org.). (Re)introduzindo História Oral no Brasil. São Paulo: Xamã, 1996. p. 120.

componentes específicos. Sabe-se que os depoimentos orais sobre história de vida podem dar cobertura a esta exigência. No caso presente, sendo senhoras idosas, os parâmetros de familiaridade e escolha do procedimento levam a resultados positivos.

Sendo assim, ao produzir texto sobre passado, o passado de si mesmo, o depoente diversas vezes reconstrói, em função de seu passado adequado a seu presente, para que seja aceito. A partir do momento passado até o momento presente, infinitos fatos ocorreram em sua vida e, com certeza, este outro ângulo, estas diferentes maneiras de pensar e sentir que afloram no presente tendem a se modificar, quando da reinterpretação do que foi vivido no passado, à época dos fatos.

A partir daí, consideramos que a documentação sobre História Oral deve ser compreendida não apenas como mero documento a respeito do passado, porém, igualmente e acima de tudo, como documentação da atualidade. Conhecer sentimentos e pensamentos do depoente no passado torna-se bastante mais árduo do que conhecer os pensamentos e sentimentos que ele tem, atualmente, sobre o seu passado.

Assim sendo, a fonte oral fundamenta-se na memória que, por sua vez, é quase sempre uma reestruturação evocativa do passado, pela ótica do presente, e modificado pelo social.

Neste capítulo, acreditamos ter sido possível mostrar como a memória²⁶⁶ atinge uma postura dinâmica, produzindo relação com o presente que reformatou o passado. Constitui um processo social ativo que exige, ao mesmo tempo, engenho e arte, aprendizado com os outros e vigor imaginativo, a reconstrução e a narração da memória do passado, tanto coletiva quanto individual.

Cumprе lembrar, aqui, novamente, uma das mais felizes observações a respeito de História Oral, feita por Meihy: “A História Oral, pois, é mais do que arquivo de gravações. Implica na elaboração de um documento que pode ser, num primeiro momento, a transcrição do testemunho e, em outra etapa, a sua análise”.²⁶⁷

O método de História Oral, conseqüentemente, produzirá fontes de consulta (entrevistas)²⁶⁸ para outros estudiosos e, por esta razão, o material aqui recolhido foi doado ao Museu I.D. João VI, cujo acervo é constituído de obras dos(as) alunos(as) da Escola Nacional de Belas Artes. Muito pouco se conhece a respeito das mulheres artistas plásticas do final do século XIX, início do XX, sendo mínimos os dados referenciais das mesmas.

²⁶⁶ Henry Rousso diz “pode-se constatar que o termo memória é cada vez mais utilizado no lugar do termo história”, como uma tentativa de dar dimensão ética a uma história formal, ensinada, “história dos professores, dos manuais”. Peschanski, Denis; Pollack, Michel et Rousso, Henry. Le temps présent, une démarche historique à l'épreuve des sciences sociales, em *Historie politique et sciences sociales. Questions auxes. IHTP*. Paris: Editions complexe, 1991. p. 250.

²⁶⁷ Meihy, José Carlos Sebe Bom. Op. Cit. p. 53.

²⁶⁸ “Quero também dizer que não há entrevistas perfeitas, porque jamais, de antemão, sabemos qual é o texto, lequais são as possibilidades do nosso diálogo. Só sabemos quando, em um ponto qualquer, tocamos no invisível, e a entrevista se abre e desabrocha”. Vilanova, Mercedes. Op. Cit. p. 55.

Metodologicamente, as entrevistas foram realizadas objetivando o entendimento da experiência individual como um todo, buscando refletir sobre as relações da mulher com a arte, na sociedade brasileira da época.

5 AS PINTORAS E A ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES

Disseminava-se por quase todo o Mundo uma polêmica comum: as mulheres deveriam ou não permanecer em seus lares ? Uma corrente apoiava a reclusão feminina, enquanto uma outra já defendia a saída das mulheres - principalmente a das solteiras - uma vez que nem todas provinham de famílias suficientemente abastadas que lhes pudessem proporcionar o sustento. Esta segunda corrente considerava também o fato de que, dentre as várias opções disponíveis, a educação artística, ao invés de carrear prejuízos para a feminilidade, iria até beneficiá-la. Esta sequência de prós e contras variava de país para país, proporcionalmente ao empenho das instituições artísticas dos governos federal, estadual e municipal e à arregimentação dos esforços conjuntos das mulheres-artistas²⁶⁹.

Naquela ocasião, a elite artístico-cultural localizava-se em Paris, para onde acorriam mulheres dos mais diversos recantos do mundo, desde as provenientes do

²⁶⁹ Sobre história da arte e a mulher artista ver Chadwick, Whitney. Women, art, and society. New York: World of art, 1990. Ver Petersen, Karen & Wilson, J.J. Women artists. Recognition and reappraisal from the early Middle Ages to the Twentieth Century. New York: Harper Colophon Published, 1976.

norte ao sul da Europa, quanto dos EE.UU., e até mesmo do Brasil; dentre elas encontravam-se as que, na época, seriam famosas em seus países de origem.

Fundada por duas mulheres na Paris de 1803, a *École gratuite de dessin pour les jeunes filles*²⁷⁰ colocou a França na vanguarda por acolher uma das primeiras escolas públicas femininas direcionadas para a arte e, à sua imagem e semelhança, surgiram várias outras pelo Mundo, a exemplo da *English female school of design*, fundada na década de 40 do século passado. Já havia, no mesmo gênero, aproximadamente vinte estabelecimentos em Paris, contra apenas sete para os homens, nos anos 60 do século XIX. Tendo a arte se integrado às escolas públicas como matéria do currículo voltado para as meninas e moças, o que causou novas opções para o magistério feminino, foi fundada a *Union centrale des arts décoratifs*, cuja principal meta era o estímulo para, tanto qualitativa quanto quantitativamente, se atingir uma padronização excelente.

Patrocinadas pelo Governo Federal e pela *Academie des Beaux-Arts* - instituição pública ligada às artes - as pintoras e escultoras que tivessem suas obras aceitas pelo júri poderiam expô-las no respeitado *Salon*, no qual, dos 66 trabalhos apresentados em 1800, 12,2% eram femininos, sendo que já em 1900 o percentual feminino passou para 21,2%, ou seja, 609 obras expostas. Substancialmente superior

²⁷⁰ Dentre as diversas brasileiras citadas a seguir, que estudaram em escolas de arte da Europa, surge o nome da pintora Beatriz Ferro Cardoso de Miranda como aluna desta instituição.

na preferência feminina estava a modalidade aquarela, sobrepondo-se à escultura, porém a pintura a óleo ascendeu paulatina mas firmemente.

Entretanto, o sexo feminino estava muito mais vulnerável do que o masculino, para enfrentar as agruras de uma mostra, tanto na área mercadológica, quanto na situação do confronto com os críticos especializados - radicais e machistas por excelência, já tendo espírito preconcebido contra o trabalho das mulheres.

Dadas as circunstâncias vigentes na época, era vedado ao sexo feminino o estudo da anatomia, e os trabalhos que envolvessem o nu, além de os horários serem diversos dos designados aos homens, e havendo também menos professores, isto ocorria até mesmo nos afamados estúdios do famoso pintor Charles Chaplin - década de 60 do século passado - e de Tony-Robert Fleury - a partir da década de 70, na Académie Julian - onde eram ministrados cursos de arte para mulheres.

Em virtude do exposto, o sexo feminino concluiu que caberia às próprias mulheres tomar em as rédeas da situação. Assim, Mme. Léon Bertaux (nascida Hélène Pilate) fundou uma associação que manteve similares em diversos países europeus. Em 1882, esta organização, a *Union des femmes peintres et sculpteurs* deu início à organização de sua própria exposição artística anual, e o número de 38 participantes daquele ano passou para 924, 15 anos depois. Quando a *Union* fundou o *Journal des femmes artistes*, sua própria publicação, já então dispunha de 500

associadas. A inexaurível Mme. Bertaux e o *Journal* iniciaram ferrenha campanha para que também às mulheres fosse permitido o acesso à *École des Beaux Arts*²⁷¹, a mais afamada das escolas europeias ligadas às artes plásticas, cujas subvenção e administração eram tarefas do Governo. Após o sucesso na queda de braços com escolas de arte inglesas, alemãs, russas e dinamarquesas, inclusive com a famosa *South Kensington School*, finalmente, em 1896, ocorre a capitulação da *École*, ainda que persistisse fossem vedadas às mulheres aulas de modelo vivo em conjunto com os homens, assim como a oportunidade de concorrer ao *Prix de Rome*, premiação maior da *École*.

Vitórias como esta acima exposta, lamentavelmente, não privilegiavam o sexo feminino em nada além do que já era retrógrado, e o ponto de vista da *Union* girava em torno de que, para alçar aos píncaros do sucesso em carreiras ligadas às artes, haveria a premente necessidade de alicerces institucionais que igualassem os direitos da mulher aos do homem, para a entrada na *École*, sem que ela tenha conseguido diagnosticar, à época, quais os pontos nevrálgicos a serem atacados. Quando da concessão à mulher do direito de entrada na *École*, já então os assim chamados *marchands*, ao lado dos movimentos de vanguarda, tinham retirado a ascendência

²⁷¹ Ver d'inscriptions des femmes pour les épreuves d'admission des sections de peinture et sculpture. Classement alphabétique des concurrentes pour chaque session. (1897-1907). Puis registre d'inscription de l'ensemble des concurrentes (1911 à 1947). 1897-1947. Inventaire de L'École National Supérieure des Beaux-Arts et d' École Nationale Supérieure de Arts Décoratifs. Paris: Archive Nationale (CARAN), 1978, p.15.

controladora que o Governo detinha sobre o setor das artes plásticas. Tanto ou mais abandonadas ficaram as artistas frente ao universo da arte modernista, que era muito mais ególatra, vulnerável e efêmero do que o anterior²⁷².

No Brasil, esses privilégios concedidos às mulheres começou mais cedo, porém, como na Europa, ultrapassados. Apenas por ocasião da transformação da Academia Imperial das Belas Artes em Escola de Belas Artes é que aparece a preocupação de matricular as mulheres. Nota-se que eram tratadas de forma diferenciada: “Poderão matricular-se em qualquer Faculdade indivíduo de outro sexo, havendo, porém, nas aulas, logares separados”²⁷³.

Conforme estatística a seguir, é bastante exíguo o número de mulheres-alunas da Escola Nacional de Belas Artes, sendo que, em 1892, das 89 pessoas inscritas - 7 matriculadas e 82 freqüentadoras - 74 eram homens e 15 eram mulheres.

“Frequentaram este ano os diversos cursos 89 alunos, dos quais 7 matriculados e 82 de livre freqüência.

Desses alunos eram do sexo masculino 74 e do sexo feminino 15. (...)

Observo que o número de alunos foi superior este ano realizando-se o que se esperava, isto é, que devidamente julgada a reforma, seria um incentivo para trazer maior freqüência aos cursos da Escola.

Se compulsar-se os livros de matrículas neste últimos anos ver-se-á que em 1892 a freqüência foi mais considerável.

Em 1889 houve 58 alunos; em 1890, 60; em 1891, 51; finalmente, em 1892, 89²⁷⁴”.

²⁷² Duby, George e Perrot, Michelle. História das mulheres. São Paulo: Ebradil, 1991. p. 313.

²⁷³ Livro de Estatuto da Academia Imperial das Belas Artes. In: Projeto para criação de uma Universidade. Rio de Janeiro: Museu D. João VI. 1881-1882. p.138.

²⁷⁴ Relatório da Escola Nacional de Belas Artes de 1892. p. 44

Já em 1894, inscritas estavam 91 pessoas, ainda que apenas 2 matriculadas, sendo que, destas, 7 alunas eram freqüentadoras livres. Já em 1905, das 66 inscrições, 13 eram de mulheres.

“As aulas se abriram a 1 de abril por ter sido permitido exame de admissão de D. Stela Silva e, a pedido do diretor, a outros depois de encerrada a matrícula.

Inscreveram-se 74 alunos, sendo 39 matriculados e 19 do sexo feminino. D. Adelaide Lopes de Souza Gonçalves obtem distinção em mitologia (1º ano) (...)”²⁷⁵

Segundo Rodolfo Bernardelli, em 1914, foram 77 os alunos inscritos.

No decorrer da Primeira República, aumentou o número de exposições independentes na Cidade do Rio de Janeiro, sendo que, de 1928 em diante, o espaço mais importante passou a ser o do Palace Hotel, de propriedade da família Guinle, que funcionava até como museu tendo, inclusive abrigado, por mais de 20 anos, as exposições da Associação de Artistas Brasileiros, organização fundada e dirigida por Celso Kelly²⁷⁶. Em 1934 a pintora Regina Veiga expôs neste Hotel.

Em 1885, quando D. Pedro II não mais fez encomendas aos pintores da Escola, e retirou os subsídios para as premiações de viagens ao exterior, por ter discordado do júri, teve início a derrocada daquela Instituição, cuja decadência se

²⁷⁵ Relatório da Escola Nacional de Belas Artes de 1906. p. 118.

²⁷⁶ Sobre espaços de exposições ver Moraes, Frederico. Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 41.

acentuou com a Proclamação da República, uma vez que os artistas²⁷⁷, ainda que estivessem motivados pelos ideais republicanos, e tivessem sido beneficiados pelas mudanças ocorridas na administração da Academia de Belas Artes, preferiam os padrões acadêmicos para o setor das artes, razão pela qual o evento não foi marco importante para a Escola, nem para os círculos das artes. Assim, durante os primeiros anos da República, o setor artístico do Rio de Janeiro sente a nostalgia do Império, período marcante em que foi reproduzido, pictoricamente, todo o cenário da Guerra do Paraguai, motivo pelo qual a República foi severamente culpada por Laudelino Freire²⁷⁸, em 1916, por até então não ter produzido um artista de vulto.

Ficou a nítida impressão de que a nova equipe da administração da Escola Nacional de Belas Artes não dispunha de qualquer planejamento para a cultura que pudesse servir como alternativa tanto para a teoria quanto para a prática das artes plásticas. Desta incapacidade da cúpula administrativa, artistas como Rodolfo Amoedo e Rodolfo Bernadelli tiraram proveito em benefício próprio. Assim sendo,

²⁷⁷ “A Proclamação da República em 1889, veio trazer largas promessas a essa mocidade. Pensaram todos que a mudança do regime governativo implicaria reforma radical na vida das nossas instituições, e como era preciso cada qual concorrer com sua intelligencia a actividade para melhorar o quanto pudesse ou estivesse nos limites do seu saber, tres artistas. os Srs. Montenegro Cordeiro, Decio Villares e Aurelio de Figueiredo, apresentaram ao Ministro de Interiro um projecto de organização do ensino das bellas artes. algum tanto calcado nos principios da escola comtista, mas inegavelmente utilissimo e sério, dado que elle soffresse pequenas modificações”. Duque, Gonzaga. Contemporaneos. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929. p. 271.

²⁷⁸ Ver crônica em Freire, Laudelino. Um século de pintura. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916.

durante 25 anos (1890-1915), Bernardelli²⁷⁹ deteve a chefia da Escola, algumas vezes alternando com Amoedo.

“A transformação radical e completa, mais do que simples reforma, foi o decreto de 8 de novembro. Substituindo a Academia criou-se a Escola de belas Artes, que pode definir todo o seu programa na repulsa com que foi condenado o título pretencioso e nefastamente sigestivo de sua antecessora. A Academia era a contemplação ritual do passado; era a veneração do **canon** inviolável das convenções plásticas dos antigos, distraíndo o espírito dos artistas do espetáculo ensinador da natureza, era a lição tirânica do como viam, contrapondo-se ao ensino intuitivo e natural do como vêdes.; era o academismo, em suma, com todas as suas modestas ambições de corrigir a cena das coisas... “e isto resultado natural e quasi incontetável, dizia em 1882 o parecer da comissão de professores encarregada de julgar os trabalhos de um pensionista que manifestava tendências emancipadas em arte - da filiação do pensionista na escola realista; escola que atual congregação da Imperial Academia de Belas Artes não pode aceitar, como guarda fiel das boas tradições da arte clássica que nela felizmente deixam seus talentos fundadores”... O próprio diretor que ultimamente presidia os destinos da Academia apesar de meio vencido pelo embate dos princípios modernos, que iam inovando no ensino alguns professores de nomeação recente, deixava-se reconhecer num disfarce mal arrajado dos seus preconceitos, quando escrevia no relatório de 1888 “A Academia das Belas Artes, cuja missão atual não deve ser outra mais do que a de exclusivamente votar-se ao verdadeiro culto de pureza estética da arte clássica e da sua propagação evolucionista fomentadora do aperfeiçoamento da arte moderna”... A Academia era assim a convenção irremediavelmente revoltada contra a impressão.

A Escola, desobrigando-se do epíteto acadêmico, nada mais deseja do que o livre ensino, conforme a natureza se revela e conforme os temperamentos a compreendem.

A Academia era o Academismo, foi dito.(...)

Os estatutos da Escola Nacional de Belas Artes, se não representam o último alcance da excelência em matéria de legislação artística, podem, com retoques que for aconselhando a prática, ser a satisfação completa de todos os reclamos desta parte da educação pública na hora presente da nossa civilização.

Não compreendem um vastíssimo plano como seria o de um estabelecimento destinado a proporcionar a instrução completa e acabada em cada um dos cursos do programa da Escola Nacional. Nas linhas de seu plano porém, atendem-se a todos os cuidados capazes de fazer dessa instituição uma escola preparatória de primeira ordem. (...)

Administrativamente, a organização do ensino não se podia em verdade, fazer melhor. Para salvar a boa ordem de estudo, pelos quais se responsabiliza a Escola; para

²⁷⁹ “A crônica diz que Bernardelli deu um golpe na instituição, assegurando sua continuidade no poder mediante o enfraquecimento da congregação de professores”. Durand, José Carlos. Arte, privilégio e distinção. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 65.

salvar simultaneamente a conveniência do livre aprender, adotaram os novos estatutos sistema mixto, regularizando-o perfeitamente. De uma parte, existem as matrículas, a obrigatoriedade de frequência, os exames, os concursos práticos, os prêmios em geral, os diplomas, o grande prêmio de viagem para aqueles que resolverem cingir-se ao plano rigoroso da preparação escolar; de outra parte, para aqueles que não quizerem filiar-se a este regime, existe a livre frequência permitida, sem direito a prêmio nem diplomas escolares, mas podendo o aluno em exposições gerais que se tem de realizar todos os anos concorrer a prêmio de viagem²⁸⁰.

Quirino Campofiorito era de opinião que as modificações destinadas a ressuscitar a Academia poderiam, além disso, apresentar reflexos, em curto prazo, não apenas incentivando o ensino erudito nas instituições voltadas para as artes, como também, em igual compasso, em algumas outras voltadas para a profissionalização, cujos alunos poderiam até, dentro de um favorável âmbito de vocação, se dirigir às escolas de ensino superior²⁸¹.

A chefia da Escola foi entregue, em 1915, ao pintor João Batista da Costa, tão logo os artistas “positivistas²⁸²” e “modernos” obtiveram das autoridades

²⁸⁰ Bernadelli, Rodolfo. Relatório de 1892. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes. pp. 19-23-24.

²⁸¹ Campofiorito, Quirino. História da pintura brasileira no século XIX. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. p. 18. Sobre a diferença da Academia de Belas Artes e Liceu de Artes e Ofícios, ver Oliveira, Míriam. Op. cit. p. 90.

²⁸² O ensino deveria ser ministrado em cursos em que estivessem ausentes as facilidades institucionais e a burocracia, achavam os positivistas que, por esta razão, nutriam total antipatia pela maneira corporativada de transmitir conhecimentos. Frederico Moraes aponta os positivistas e seus opositores: “Os positivistas assim conhecidos porque liderados por Augusto Comte, pleitavam “inteira liberdade aos aspirantes das artes, sem sujeitarem o caráter aos corruptores processos do regime acadêmico”. Eram chefiados por Montenegro Cordeiro, Décio Villares e Aurélio de Figueiredo. No campo contrário, os mais arduos, cheios de juvenil convicção eram, os alunos José Fiuza Guimarães, Rafael Frederico e Eliseu D’Angelo Visconti, apoiados ostensivamente pelos irmãos Bernadelli, Rodolfo Amoedo e até mesmo por Zeferino da Costa”. Moraes, Frederico. Panorama das artes plásticas, século XIX e XX. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989. p. 34.

competentes que Bernardelli não mais ocupasse o cargo. Da Costa faleceu em 1926, ocupando a mesma posição. O individualismo de comando de Bernardelli, aliado à “timidez” de Da Costa, e à fragilização do corpo docente, durante a gestão do primeiro, foram algumas das causas que originaram o atraso da Escola em se adequar aos novos padrões de ensino, e à espécie dos resultados segundo os parâmetros do “modernismo” no âmbito artístico-visual.

Os jurados das Exposições Gerais de Belas Artes²⁸³, além de serem membros do júri, eram também expositores e professores de outros expositores, indiscriminadamente, fato que não caracterizava a imparcialidade absoluta que seria de se esperar.

A pintora Georgina de Albuquerque relata a Angione Costa uma das experiências com o julgamento do quadro “menina repousando sob a sombrinha encarnada”:

“Pois sabe o que aconteceu a este quadro ?

Pintei-o pensando pleitear uma medalha, um premio qualquer, de estímulo, no “salon”. Mande-o á exposição. O quadro agradou, todos me disseram isto, inclusive membros do jury, mas não obtive a medalha. Apenas, como ficha de consolação, deram-me 500\$ mandando o jury igual quantia, para outra pintora, muito talentosa, que concorrera á mesma recompensa, que eu.

A minha collega, mais sonhadora e impressionavel, talvez, soffreu um golpe, tão rude, que abandonou o pincel, não quiz mais se dedicar á arte, deixou a profissão onde

²⁸³ Na historiografia da arte aparece que as Exposições Gerais são substituídas pelo Salão Nacional de Belas Artes. Nos catálogos vem intitulado Exposições Gerais, por isso, continuaremos a tratar como Exposições Gerais.

começara tão bem. Eu, não. melhor forrada para essas decepções, guardei os 500\$ e continei a trabalhar, com perseverança e destemor.

No ano seguinte, mandei aquelle quadro que o senhor ha pouco viu, uma scena de campo, mulher e marido assistindo ás gracinhas do filho, brincando sobre a mesa. Não é um quadro máo, mas não agradou como o outro, nem aos visitantes, nem aos membros dos jurys.

- Pois, sabe o que aconteceu ?

- Deram-me a cobiçada medalha. Vinguei-me, porém. Fiz uma exposição, aqui em casa, reuni os dois quadros, convidei todos os membros do jury e mais pessoas que no momento haviam tido opinião aobre o caso, e elles, a uma voz, confessaram que a **Menina da sombrinha** era muito mais interessante, merecia a recompensa que tinha sido conferida ao outro quadro.

Interpellava-os:

- Mas porque não o premiaram ?

Respondiam, geralmente:

-Indecisão. Você não reuniu os a dois. Umas coisas imprecisas em que V. avança muito e que appareceram atenuads no outro ...

Eu, ria-me. E ganhava experiencia”²⁸⁴

Exceto por um retrato ou um busto dos Marechais Republicanos Deodoro e Floriano, não houve a realização de importantes obras de arte envolvendo os responsáveis pela Proclamação da República, ou o evento em si, já que neste golpe não houve atos de bravura nem derramamento de sangue.

Apesar de ser a escola de arte mais prestigiosa do País, as Exposições Gerais da Escola Nacional de Belas Artes perderam público em confronto com as notáveis atrações representadas pela abertura das novas avenidas, calçamento de ruas, expansão do cinematógrafo, esportes modernos e passeios, após a reurbanização da Cidade por Pereira Passos, tendo ficado para trás a época em que os grandes gênios

²⁸⁴ Costa, Angione. A inquietação das abelhas. Rio de Janeiro: Pimente de Mello & Cia, 1927. p. 88.

da pintura eram respeitosamente apontados nas ruas com simpatia. Gradativamente, os admiradores das obras de arte foram escasseando, ficando limitados somente a um reduzido número de pessoas fiéis a galerias de arte e museus, como até hoje acontece.

Na própria Escola Nacional de Belas Artes, de 1890 até 1930, houve 38 Exposições Gerais, cujos catálogos primavam pelo despojamento e simplicidade, além de reduzidos e difíceis de se obter. As exposições ocorriam com variação de data por diversos motivos, mas prevaleciam os meses de agosto e de setembro. Conforme exemplo de relato da Escola Nacional de Belas Artes, ao ato inaugural destas Exposições compareciam altas autoridades do Governo, inclusive o próprio Presidente da República, relatório este que já destacava, à época, também, o descaso com a cultura, que não recebia verbas suficientes²⁸⁵.

Há um certo interesse na identificação das peças expostas em relação à existência hoje em dia. Nem sempre os catálogos ajudam. Identidade das obras de artes, tal como em “Retrato” - ninguém sabia de quem - ou em “Paisagem” - ninguém sabia o local. Em contrapartida, a representação pictórica dos eventos

²⁸⁵ “Foi inaugurada a XXII Exposição Geral de Belas Artes, em presença dos Exmos. Srs. Presidente da República e Ministro da Justiça, do Directo e pessoal docente, discente e administrativo da Escola, bem como de grande número de convidados (...)

Como nas exposições anteriores, houve deficit, de mais de um conto de réis, para occorer á dispendios desse genero”. Relatório da Escola Nacional de Belas Artes de 1915, p. 200.

Ver também o apoio de Getúlio Vargas às artes em Teixeira, Oswaldo. Getúlio Vargas e a arte no Brasil. Rio de Janeiro. D.I.P., 1940.

representativos da História vinha acompanhada de longas e desnecessárias dissertações, a exemplo da obra da pintora Georgina de Albuquerque “Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência”, como veremos mais a frente²⁸⁶.

Tivemos bastante dificuldade para identificar muitas obras e, lamentavelmente, apesar dos ingentes esforços envidados, algumas outras ainda permanecem no “anonimato”, a despeito dos estudos, pesquisas e inúmeras indagações. Tal fato ocorreu em virtude de que algumas informações existem, mas não nos foram repassadas, em razão de deficiências técnicas e pela ausência de tradição.

5.1 DADOS BIOGRÁFICOS DAS PINTORAS E SUA PRESENÇA NAS EXPOSIÇÕES GERAIS.

As seções culturais da mídia atual, no exterior e no Brasil, apresentam sempre farto material sobre as artistas plásticas mulheres, que sempre se destacam onde quer que exponham seus trabalhos, porém, e no passado ? Houve artistas plásticas femininas ? Em caso afirmativo, quantas e quem são elas? Que espécie de obras realizaram ? Eram boas ? Caso negativo, por que não ? Se houve muitas artistas plásticas mulheres, por que receberam tão pouca atenção de historiadores,

²⁸⁶ Georgina foi a única artista a expor tema histórico.

críticos e educadores ? Que motivos e valores foram levados em conta como justificativa de sua exclusão ? Historiadores e críticos da arte feminina estão tentando responder a estas antigas perguntas, não respondidas até bem recentemente²⁸⁷.

Este capítulo objetiva traçar o perfil de artistas plásticas femininas participantes, do final do século XIX e das três primeiras décadas do século XX, das Exposições Gerais da Escola Nacional de Belas Artes. Em 1891, 1892 e 1893 não foram realizadas exposições²⁸⁸.

É bem intencionada nossa tentativa de preservar, para as gerações futuras interessadas no assunto, o material atualmente disponível para pesquisa²⁸⁹, excessivamente escasso e totalmente disperso e, até, delinear algumas perspectivas novas sobre a arte feminina no Brasil, conforme a visão e a prática no passado. Enorme carga de desafios para as justificativas e provas foi necessária para assumir a tarefa de trazer à tona toda uma população de artistas mulheres brasileiras e

²⁸⁷ Em 1987, em Washington, foi aberto ao público, o *Museum of Women in the Arts*, o único museu do mundo dedicado a diferentes trabalhos realizados por mulheres: pinturas, esculturas, fotografias, estampas e objetos artesanais.

²⁸⁸ Segundo o pesquisador Mello Júnior: "Em 1890, às vésperas da Reforma Benjamin Constant, que substituiu a Academia Imperial das Belas Artes pela Escola Nacional de Belas Artes, houve a sua última mostra, inaugurada em 26 de março. (...)"

As Exposições Gerais da Escola Nacional de Belas Artes iniciaram-se somente em 1894. Mello Júnior, Donato. Facchinetti. Rio de Janeiro: Record, 1982. p. 25.

²⁸⁹ Nosso levantamento conseguiu reunir todos os Catálogos das Exposições Gerais da Escola Nacional de Belas Artes, na Primeira República, incompletos nas seguintes instituições no Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Museu Nacional de Belas Artes e Biblioteca da Escola Nacional de Belas Artes.

estrangeiras, até então consideradas merecedores de pouca ou nenhuma atenção, pelas pesquisas de História da Arte em geral²⁹⁰.

Nossos principais objetivos são:

- identificar, documentar e reconhecer as artistas plásticas femininas, até então desconhecidas, ignoradas ou dispersas;
- restaurar a imagem da mulher em busca de sua identidade coletiva, e de suas “raízes”, herança perdida de empenho e realização artística;
- analisar, não somente as condições, como também os obstáculos para a participação da mulher, e sua realização dentro da arte;
- proporcionar a todas elas completo enquadramento, verdadeiro e complexo, de sua realização artística em nossa cultura;
- desenvolver métodos tradicionais e modernos de pesquisa para melhor atingir os objetivos.

O levantamento biográfico²⁹¹ das artistas será feito sobretudo como exercício de reflexão sobre a condição vivida pela mulher no século XIX e início do século XX, procurando singularizar a **vontade** de ser mulher artista.

²⁹⁰ Poucos são os trabalhos que fazem referência às essas mulheres artistas. A mais completa é a do pesquisador Donato Mello Junior, no livro "150 anos de pintura no Brasil". Encontram-se também sucintas informações no "Dicionário brasileiro de artistas plásticos", organizado por Carlos Cavalcanti; em "Artistas pintores no Brasil", de Teodoro Braga; na "Pequena história das artes plásticas no Brasil", de Carlos Rubens; "O ensino artístico", de Morales de Los Rios Filho; e "Contemporâneos", de Gonzaga Duque.

De acordo os autores Ernst Kris e Otto Kurz²⁹², biografias de artistas surgem quando aparece o hábito de se conectar o trabalho ao seu autor, hábito este não encontrado em todas as nações, nem em todos os tempos. O fato do artista ser lembrado, ou não, independe da grandiosidade, valor, beleza e perfeição de sua obra - mesmo quando estas podem ser verificadas - mas sim do valor que se lhe é concedido.

Um vez surgindo nos anais da história, são conectados determinados conceitos modificados a respeito do trabalho e da pessoa do artista, que sempre perduram.

As primeiras biografias conhecidas de artistas são originárias da Grécia, onde a função especial de artista só foi reconhecida muito mais tarde. Datam do século VI a.C. as assinaturas de artistas gregos como precursoras da fama que teriam no futuro, ainda que suas obras não tenham sobrevivido. Nos séculos XIV e XV, os artistas aparecem na história com envergadura total, e suas biografias surgem como

²⁹¹ " La monografía biográfica más reciente incorpora criterios de selección documental y estudios rigurosos de las fuentes, problemas sociales y matizaciones psicológicas para poder organizar la producción de cada artista en el contexto de su vida privada y social, determinando momentos evolutivos y formas cambiantes de su manera de hacer". Arenas, José Fernández. Teoría y metodología de la historia del arte. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1984. pp. 61-2.

²⁹² O texto que se segue é baseado nos pressupostos teóricos dos dois autores. A intuição profunda de Ernest Kris, nos leva a crer que as histórias de artistas de todas as épocas e origens refletem uma reação humana universal à magia misteriosa da produção de imagem; a Kurz, a capacidade para localizar situações para exemplificar tais padrões. Os autores seguem a escola cujos expoentes se destacam em relação à literatura sobre a história da arte: Franz Wickhoff, Julius von Schlosser, Aby Warburg e Erwin Panofsk. Kris, Ernest e Kurz Otto. Lenda e magia na imagem do artista. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

entidades independentes. A partir de então, e até hoje, vem ocorrendo ininterrupta sucessão de obras literárias sobre artistas plásticos.

Desde o Renascimento, o histórico dos artistas plásticos que nos chegou às mãos é basicamente formado, salvo em raras exceções, por sua infância, sua vida artística e o impacto de seu trabalho sobre o expectador. Os verdadeiros artistas estariam aptos, aparentemente, a enganar a todos ao imitar a Natureza - somente a Natureza deve ser imitada, não o estilo de um outro artista - razão pela qual seus biógrafos enfatizam exatamente tal aptidão.

Para o histórico dos artistas, esclarecimentos a respeito de sua vida e conhecimento de seu caráter, o anedotário a respeito deles também é amplamente utilizado.

Existem duas correntes de explicação para o interesse despertado na mente humana para as infância e juventude do artista, enquanto ser excepcional. A primeira parte do princípio de que as ocorrências da infância e juventude causam impacto decisivo sobre o posterior desenvolver do ser humano, e a segunda, mais abrangente e, talvez, a original, supõe que tais ocorrências sejam sinais premonitórios do futuro, não precursoras causais. Sigmund Freud considerava que a compreensão da personalidade individual pode ser alcançada através do histórico de suas infância e juventude, e concedia valor maior aos acontecimentos da primeira infância, pois

achava que, sob diversos pontos de vista, as fontes do desenvolvimento futuro da personalidade têm origem nas experiências infanto-juvenis. Um artista já nasce artista. Assim, precoce e urgentemente, seu talento luta por expressar-se - o verdadeiro gênio cedo demonstra seu vigor - mesmo tendo que triunfar sobre obstáculos colocados à sua volta até por pessoas mais chegadas. (Na mulher, esta precocidade era ainda mais crucial, uma vez que poderia acarretar o retardar e/ou o desmanchar de casamentos porém, por outro lado, ainda que representados por casos muito raros, houve episódios de apoio e de incentivo por parte de pais e maridos, principalmente quando filhas e/ou esposas de artistas. Excelentes exemplos brasileiros estão representados pelas artistas plásticas: Angelina Agostini, filha de Angelo Agostini e Abigail de Andrade; Isolina Machado Fânzeres, esposa de Levino Fânzeres; Louis D'Ângelo Visconti, esposa de Eliseo Visconti ; Yvonne D'Ângelo Cavalleiro Visconti, filha de Louis e Eliseu Visconti, e esposa de Henrique Cavalleiro; e Hilda Campofiorito²⁹³, esposa de Quirino Campofiorito e etc.)

²⁹³ Segundo questionário por nos elaborado, respondido por seu filho Italo Campofiorito, em 1996, a artista nos relata a importância do casamento para a vida artística: "O casamento em 1929 foi possibilitado pelo Prêmio da viagem a Europa (cinco anos na Itália e na França. Roma e Paris). O casamento começando assim com cinco anos de estudos conjuntos cimentou uma dedicação total à família e ao profissionalismo artístico". Ver Anexo 2.

De forma nenhuma estas duas correntes são antagônicas, e seus limites e sua interpenetração nas autobiografias dos últimos séculos deveriam ser dever compensatório para historiadores de psicologia²⁹⁴.

Existem também dois prováveis meios de explicação para o surgimento da figura de herói cultural - especialmente importante para a literatura histórica, principalmente das artes plásticas: ou sua memória era, retroativamente, tornada heróica, ou a alguma divindade era atribuída alguma realização.

Reconstituídos de citações posteriores, os fragmentos das primeiras biografias gregas de artistas têm origem em uma época em que a figura do artista recém saíra do âmbito de mito, mantêm intatos a concepção e os diversos elementos dos mitos, e os passam à posteridade.

A figura de artista que o século XVI criou encontra-se claramente evidenciada na afirmativa de que “pensamentos maravilhosos e divinos” somente surgem do êxtase que complementa as operações do intelecto. Assim sendo, apareceu a figura do artista que produz seu trabalho impulsionado por irreprimível ânsia, em “misto de fúria e loucura” parecidas com embriaguez, com base em Platão, o qual afirmava que apenas no Renascimento pintores e escultores eram possuídos por êxtase

²⁹⁴ São aqui encarados sob as perspectivas psicológica e sociológica: o “enigma do artista”, o mistério que o rodeia e a magia que dele emana. Segundo os autores “O método adaptado neste livro é tanto quanto possível, estritamente histórico. Não pensávamos ser necessário referir mais que sumariamente, e de passagem, as interpretações psicanalíticas sugeridas pelas ligações históricas. Kris, Ernest & Kurz, Otto Op. Cit. p. 13.

verdadeiro. Transformado no “estilete de Deus”, o artista era louvado como divindade, e a “religião”, da qual faz parte como santo, é o culto do gênio²⁹⁵ dos tempos modernos.

A concepção de gênio evoluiu, paulatina e seguramente, como idéia, desde a época do Renascimento, paralela a uma graduação das mais diversificadas manifestações de arte. Gênio era quem ou aquele que tivesse como explicar a manifestação artística e a sua qualidade. A crença geral era que o grande gênio tinha um dom que o faria sair triunfante de todas as dificuldades ditadas pelas circunstâncias, e se exporia através de obras de arte de beleza transcendental. As obras primas eram catalogadas conforme a hierarquia de genialidade que pudessem envolver. Dentre as artes visuais, a pintura e a escultura de cunho religioso, mitológico ou histórico detinham a primazia, sendo que se dava mais valor à imaginação do que à execução.

A genialidade no trabalho feminino era tida como anormalidade ou, de uma forma mais branda, assexualidade. Em oposição aos dons eminentemente femininos, estavam os atributos de genialidade, e eram consideradas traidoras de sua essência doméstica aquelas que almejassem a glória através das artes, já que ao sexo masculino era dada a criação através das manifestações artísticas, enquanto que ao

²⁹⁵ “No domínio específico das artes, o factor de maior peso e mais persuasivo era o conceito que o gênio era exclusivamente masculino”. Duby, George & Perrot, Michelle. Op.Cit. p. 302.

sexo feminino cabia a reprodução de si mesmas por intermédio dos filhos. De um lado estavam os críticos de arte e os próprios artistas, a considerarem gênio como valor máximo, e de outro lado se encontravam dissertações - a respeito de gênio, e sob a forma de personagens e de posturas sociais femininas e masculinas - mostrando como, na verdade e de fato, a idéia de gênio funcionava como elo de uma engrenagem voltada para a diferenciação entre os sexos, pois o gênio auxiliava a distinguir o feminino do masculino, estabelecendo identificações de cultura em duas faces alicerçadas em ambos os sexos que, por seu turno, têm base na biologia diferenciada.

Em obra básica para a História da Arte Moderna, Erwin Panofsky considerou que a idéia da voz interior do artista tem suas origens na filosofia platônica - sob todos os prismas, com existência absoluta - e neoplatônica, e descreveu a forma pela qual o conceito de “idéia” dominou a teoria da arte, e mostrando que as “idéias” foram transformadas em processo que culminou nos escritos de Santo Agostinho - “pensamentos de um Deus pessoal, que cria o mundo conforme uma idéia divina”. Dürer²⁹⁶ definiu a atividade artística como “criar tal qual Deus fez”, e Alberti define o artista com “alter deus”.

²⁹⁶ Sobre a obra de Dürer ver Panofsky, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1976.

Panofsky mostrou como Deus era comparado ao artista - forma pela qual a obra da Criação Divina era compreendida na Idade Média - e como o artista era comparado a Deus - maneira de transformar o criador em herói, no Renascimento.

A nova teoria da arte da Idade Média trouxe de volta a crença na identidade mágica entre a imagem e o que ela representa, crença esta nunca verdadeiramente esquecida. O artista não só vê, como sente, acima de tudo. A imagem que nos é dado observar é a que ele traz dentro de si, não apenas a representação de um modelo externo, pois o artista possui um conhecimento da natureza mais profundo do que os leigos, pois seu conhecimento da proporção não se encontra disponível para os leigos, e significa o conhecimento do secreto conjunto de leis no qual Deus se baseou para Sua Criação.

Nos parágrafos anteriores envidamos esforços para descobrir as fontes de onde emanaram diversos tópicos das biografias das artistas. Agora, mais um ponto: o pedestal em que o artista é colocado por seus contemporâneos é o seu virtuosismo, sua marca registrada, e assunto sujeito a ampla gama de mutações.

O mistério da obra de arte, quanto à sua origem no íntimo do artista, define a figura do artista da maneira pela qual ele passou para os anais da história. A biografia somente dá a fórmula mínima pela qual o trabalho do artista evoluiu, e em quais processos interiores implicou.

Os artistas plásticos consideram suas obras como “filhos(as)”, daí seu processo de criação ser considerado vida sexual para a geração de filhos, razão pela qual, talvez, serem tão poucas as mulheres reconhecidas como **pintoras** e/ou **escultoras** etc., nos tempos remotos. Devia ser tabu, para elas, como que uma espécie de desnudamento para estranhos ... Nossas pesquisas levaram-nos a exemplos de mulheres, no **Brasil**, que pintaram e/ou esculpiram, quando solteiras, interromperam sua criação quando casaram, tiveram filhos e cuidaram deles, do lar e do marido, retornando à arte depois de viúvas, havendo poucos casos de “solteironas” que pintaram a vida toda, e até de raríssimas que, por terem se casado com artistas plásticos, fizeram carreira paralela à dos maridos, seja expondo e/ou ministrando aulas, como é caso de Georgina de Albuquerque.

Fato curioso, no Brasil, é a participação da artista Maria Agnello Forneiro na pintura de Facchinetti²⁹⁷.

Existem também históricos que tratam do relacionamento entre professor e aluna de arte, que poderia ser semelhante ao dos demais professores com suas alunas de quaisquer matérias; caso não houvesse, aqui, dados singulares, como a competitividade, a rivalidade, a inveja e o despeito. É bastante conhecido o

²⁹⁷ “Para a difícil catalogação da obra de Facchinetti, hoje muito dispersa, há problemas dos “nomes” dos quadros e a presença de pinturas, a duas mãos, com Maria Agnello Forneiro, cuja vida e obra são praticamente desconhecidas”. Mello Júnior, Donato. Op.Cit. p. 3 (À guisa de adendo).

relacionamento professor/aluna registrado entre Rodin e Camille Claudel, esta, segundo muitos críticos, bastante superior a ele.

É comum atribuir-se à História a idéia de que a biografia apenas mostra o lado inadequado e unilateral das fontes do processo de criação, de que o artista, quando em fase de criação, encontra-se fora do mundo, criando a partir de si mesmo, sendo que o material do qual dispomos - as fórmulas biográficas - foi há muito consagrado.

Tais históricos também mencionam que solidão, qualquer espécie de estímulo, música, ou bebida alcoólica, são pré-requisitos para o processo de criação.

Desta maneira, compreendemos que vida e fórmula biográfica estão conectadas por duas cadeias de informação: a primeira, um simples registro de ocorrências típicas, e a outra dando forma ao destino típico de uma classe profissional específica. O possuidor do dom, quando pratica sua arte, submete-se, até certo ponto, a esta sorte ou destino, mas este efeito relaciona-se com seu inconsciente, de maneira nenhuma única, ou nem sequer primeiramente, com seu pensamento consciente e com seu comportamento individual, ainda que possa assumir um “código de ética” profissional.

O material biográfico disponível fornece um acesso inicial à forma pela qual se deu o trabalho das artistas e as possíveis implicações em seu processo interior. Os dados biográficos das pintoras foram elaborados de acordo com sua participação nas

Exposições Gerais, e teve como intuito dar informação equilibrada e segura sobre a atividade artística feminina no Rio de Janeiro na Primeira República.

A burguesia em busca de reconhecimento consumia em forma de coleções, exposições, críticas de arte ou reproduções, o que lhes concedia os meios de unificação que certificassem e abonassem a imagem que tinha de si própria.

À elite burguesa pertencia a grande maioria das mulheres-artistas que pontificaram no final do século XIX / início do século XX. As mulheres-artistas não se reproduziram em imagens basicamente diferentes em teor e estilo da visão que os homens tinham delas. Porém, já um ponto ganho a mais, foi a dedicação das mulheres à arte. Dentro de um diversificado âmbito, cada vez mais amplo e profissional, o sexo feminino muda o significado dele mesmo frente à arte, ao se transformar em realizador ativo das obras primas, a posição antiga de mero objeto passivo delas. Entretanto, era bastante árduo o caminho a ser seguido em direção ao prestígio concedido à pintura, não apenas com relação aos sacrifícios pessoais como também quanto à aceitação das regras de arte pré-estabelecidas. Algumas pintoras, a exemplo de Anita Malfati, Georgina de Albuquerque e Regina Veiga atingiram posições históricas de vulto, e deixaram referenciais excelentes para a posteridade²⁹⁸

²⁹⁸ “No momento, os pinceis femininos nada ficam a dever aos do outro sexo. Igualam-se na actividade e na gloria. Ascendem a eguaes alturas. E’ assim que do panorama da pintura feminina de hoje se destacam nomes de raro brilho. Um deles é Georgina de Albuquerque, intelligencia cheia de claridade e uma sensibilidade subtil. Não

Georgina de Albuquerque dá sua opinião a respeito das artistas brasileiras:

“E nosso meio artistico feminino, D. Georgina, que pensa dele ?

- Muito adeantado. Cheio de verdadeiras vocações inteligentes. A escola está repleta de moças de brilhante talento. E já temos varias pintoras de merecimento.

D. Regina Veiga, Fédora do Rego Monteiro, que infelizmente abandonou a arte, Zina Aita, pintora moderna de grande talento, fazendo essa pintura com a preocupação de crear alguma coisa; Tarcila do Amaral, grande intelligencia e admiravel cultura, Haydéa Santiago, Solange, Sarah de Figueiredo, Sylvia Meyer, varias outras, que pintam com carinho e vocação...

- Propriamente sobre Tarcila do Amaral ? ...

- E'um grande e brilhante talento, servido por uma cultura das mais fortes, que tenho conhecido, em senhoras. Depois, riquissima. Mulher de bom gosto, flôr de opulencia. Uma pintora, com taes requisitos, não pôde, por falta de tempo, trabalhar na arte mais acabada e explico, assim, o pendor do seu espirito para os quadros curiosos da sua pintura actual. Tarcila tem “atelier” em Paris e ainda não quiz expôr no Rio. Os seus quadros divulgados em reprodução, foram vistos na intimidade do seu “atelier” e é uma pena que ella ainda não os quizesse mostrar aqui. E'uma brilhante figura, cheia de intelligencia e saber, procurando tirar da vida os encantos que ella pôde proporcionar²⁹⁹.”

É de autoria de Donato Mello Júnior um comentário sobre o fato de que a tradicional inexistência de subsídios fez com que terminassem as Exposições Gerais no II Reinado, quando à 27ª. fora negada a verba necessária. Já proclamada a República, ocorreu então, finalmente, a de número 27, aberta em 26 de março de 1890.

O autor lembra: “Curiosamente, esse Salão parece ter sido esquecido, quando se começou a numerar as exposições republicanas. De fato, houve a Exposição Geral de 1894 e, a

fosse ella a nossa pintora impressionista, amando a luz quente, a natureza na violencia da sua exuberancia e na volupia do seu mysterio e rompendo as cadeias dos velhos canones classicos. E'uma pintora actual. Moderna. (...)”

Regina Veiga é outra expressão vigorosa da pintura brasileira. (...), em 1916. fez na Galeria Jorge uma exposição que attrahiu todo Rio e espantou o burguez pudibundo com sua arte audaciosa de realismo e de tocante emotividade”. Rubens, Carlos. Peguna história das artes pláticas no Brasil. Rio de Janeiro: Nacional, 1941. pp. 238-9.

²⁹⁹ Costa, Angione. Cp. Cit. pp. 91-2.

seguir, a de 1895, que iniciou a numeração: “2ª Exposição Geral de Belas Artes”, cujo catálogo é raríssimo”³⁰⁰.

Na Exposição Geral de 1890, inaugurada no dia 26 de março e aberta até o dia 30 do mês seguinte, aparecem os nomes: Sra. D. Annita Sussekind Mendonça³⁰¹ e Mme. Marie Buchillon de Saint Denis³⁰².

Em 1893 o Sr. Diretor interino da Escola Nacional de Belas Artes, Fernando Lobo, declara aprovado o Regimento das Exposições Gerais de Belas Artes³⁰³, e é inaugurada, em 1º de outubro de 1894, a Exposição Geral das Belas Artes, da qual participaram as pintoras: Beatriz Ferro Cardoso de Azevedo³⁰⁴, expondo “*Un pot-au-feu parisien*”;

³⁰⁰ Mello Junior, Donato. As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no Segundo Reinado. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Erca, 1989. p. 344.

³⁰¹ MENDONÇA, Annita Sussekind. Nascida na Bahia, foi aluna de Fedor Sussekind e Insley Pacheco, e participou das Exposições Gerais de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1890 e 1896.

³⁰² DENNIS, Marie Buchillon de Saint. Nascida na França, participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1890, onde foi premiada com a 2ª Medalha de Ouro.

³⁰³ Ver Minutas - Diretoria Geral de Instrução. 2ª Secção. Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Capital Federal, 20 de julho de 1893. p. 20. O período que não houve exposições (1891 a 1893) foram anos agitadíssimos, conhecidos como a “República da Espada”. O Brasil enfrentava crises políticas contra os princípios positivistas, provavelmente, um dos motivos que foram canceladas as Exposições Gerais.

³⁰⁴ MIRANDA, Beatriz Ferro Cardoso de. Nascida em Bruxelas / Bélgica, mas de nacionalidade brasileira, estudou na *École Nationale des Beaux Arts* de Paris / França, tendo sido aluna de Amedée Bourson e no Rio de Janeiro, de Zeferino da Costa. Participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1894, 1897 e 1907.

Maria Agnelle Forneiro³⁰⁵, expondo “Casa da Boa Vista em Santa Rosa”.
 “Alto da chácara da Boa Vista” (Niterói) e dois “Estudos”;

Diana Dampit Cid³⁰⁶, expondo “Agosto”, “Setembro”, “Outubro”, “Flor de maio”, “Caminho cotidiano”, “A música proibida”.

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1895, inaugurada em 1º de setembro, aparecem os nomes de Alina Teixeira³⁰⁷ expondo três “Paisagens”;



IL. 18 “Retrato de menina³⁰⁸” Berthe Worms Óleo/tela. 1907.
 FONTE: Coleção D João VI

³⁰⁵ FORNERO, Maria Agnelle. Nasceu no Distrito de Ponta Negra, na Cidade de Maricá, Estado do Rio de Janeiro, foi aluna de Nicolao Facchinetti (pintor italiano radicado no Brasil) e participou das Exposições Gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1894 e 1895.

³⁰⁶ CID, Diana Dampit de. Nascida na França, estudou na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Na Europa, estudou com Aman-Jean e Jean Paul Laurence (Paris / França), participou da Exposição Universal de Paris em 1900, e da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1894 (Medalha de Ouro de Terceira Classe), 1895, 1897, 1902, 1906 e 1915.

³⁰⁷ TEIXEIRA, Alina. Natural do Estado Rio de Janeiro, foi aluna de Pereda e Aurélio de Figueiredo, participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1895 (Menção Honrosa), 1897, 1898, 1899 e 1903.

³⁰⁸ O quadro que não fez parte desta exposição pode ser considerado genuinamente original, existem poucas referências sobre a pintora.

Berthe Abraham Worms³⁰⁹, expondo “Saudades de Napoles”, “Retrato”, “Um cardel”, “Cabeça arabe”, “Lição difícil” e “Cabeça de mulher”. Diana Dampit Cid, expondo dois “Retatos” e “*En détresse*”;

Maria Agnelle Forneiro, expondo “Estudo na Atalaia”, “Tijuca”, “Boa Viagem” e “Paisagem”;

Minitzky (A)³¹⁰, expondo “Meditação”;

Victorina Vanier³¹¹, expondo “Estudo” e “*Cueillete d’abios*”;

Na Exposição Geral de Belas Artes, inaugurada em 1º de setembro de 1896, aparecem as pintoras Adelaide Carvalho da Rocha³¹², expondo dois quadros de “Flores”, “Frutas e flores”, “Palacete” (Mayrink), “Casa do Sr. Comendador Francisco José da Silva Rocha”, “Parasitas”, “Estudo de paisagem” (Tijuca);

Annita Sussekind de Mendonça, expondo “Madrugada”, “Paineiras” (caminho do Corcovado), “Estudo de Paquetá”, “Tarde de verão”, “Baía de Guanabara” (durante a revolta), “Estudo de Paisagem” e “Panorama do Rio” (Visto do Icarai);

³⁰⁹ WORMS, Berthe Abraham. Nasceu na França, estudou na Academia Joulieu, em Paris, e frequentou os *ateliers* dos pintores Boulanger, Jules Lefèvre, B. Constant e Robert Fleury, e participou das Exposições Gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1895 (Medalha de Ouro de Segundo Grau), 1896 e 1915. Mais tarde, lecionou pintura.

³¹⁰ MINTZKY. Nascida na Rússia, participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1895.

³¹¹ VANIER, Victorine. Nascida em Macon / França, foi aluna da Srta. Nicolas e de Henrique Bernardelli, e participou das Exposições Gerais de 1895, 1896 e 1897.

³¹² ROCHA, Adelaide Carvalho da. De nacionalidade brasileira, foi aluna de Souza Lobo e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1896.

Bertha Worms, expondo “Carta do netinho”, “Meu Jorginho”, “Mendigo”, “Cabeça de velha” (Estudo) e “Monge”;

Victorine Vanier, expondo “*Corbeille de Fiques*” e “*Portrait Miniature sur ivoire*”;

Viscondessa de Sistello³¹³, expondo “A saudade”.

Na Exposição Geral de Belas Artes, inaugurada em 1º de setembro de 1897, participam as pintoras Alina Teixeira expondo “Pão de açúcar”, “Mantilha”, “Casa pobre” (Friburgo), “Bebida fidalga”, “Para a oração”, “O caramujo”;

Beatriz Ferro Cardoso de Miranda, expõe “Retrato” (miniatura a óleo sobre porcelana);

Diana Dampt Cid, “Estudo” de nú e dois “Retratos”;

Maria Clara da Cunha Santos³¹⁴, expondo “Um lado da minha casa”, “Frutas do Brasil” e “Meu gabinete”;

Mary Manso Sayão³¹⁵, expondo “Vocação precoce”, “Retrato do Sr. Dr. Manso Sayão” e “Cabeça” (estudo);

³¹³ SISTELLO, (Viscondessa de). Nascida em Paris, de nacionalidade brasileira, foi aluna de José Malhã e participou das Exposições Gerais de Belas Artes em 1896, 1901, 1902, 1913 e 1922.

³¹⁴ SANTOS, Maria Clara da Cunha. Nascida no Rio Grande do Sul, foi aluna de Adolpho Malevolti, em Porto Alegre, e participou das Exposições Gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1897, 1898, 1899, 1900, 1901 e 1902.

³¹⁵ SAYÃO, Mary Manso. Natural do Rio de Janeiro, foi aluna de Rodolpho Amoêdo, e participou das Exposições Gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1897 e 1898.

Na Exposição Geral de Belas Artes, de 1898, inaugurada em 1º de setembro, participam as pintoras Alina Teixeira, expondo “Avozinha”, “Flanboyants em flor”, “Inverno”, “Lendo” e “Ponteando meias”.

Corina Granjo³¹⁶ (D.), expos dois “Retratos” (a crayon);

Cunha Vasco³¹⁷ (D. Anna da), expondo as seguintes aquarelas: “Amendoeira”, “Árvore”, “Bananeiras”, “Caminho das Paineiras”, “Canto do Jardim”, “Casa do Vizinho”, “Escada da horta”, “Ladeira dos Guararapes”, “Manhã

³¹⁶ GRANJO, Corina. Nascida no Brasil, foi aluna de Benno Freidler. Participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1898.

³¹⁷ VASCO, Anna da Cunha ... MARIZ. Nasceu no Rio de Janeiro em 25 de março de 1881 na Cidade do Rio de Janeiro e seu pai, rico comerciante português - José Maria da Cunha Vasco, conhecido apenas por Vasco, era Presidente da Companhia Confiança Industrial, dona de grande fábrica de tecidos - de alto nível de educação e cultura, tinha enorme biblioteca, convivia com artistas e intelectuais brasileiros e estrangeiros, e atuava como mecenas. Este ambiente de luxo e riqueza, com peças de mobiliário e decoração, e de alto valor também artístico, tanto em Botafogo - do Rio de Janeiro bairro onde residia a elite carioca da época - quanto na casa de veraneio nas Paineiras, alimentou os pendores artísticos de Anna, que foi exímia pianista, também. Foi aluna de Benno Treidler, e suas tendências pictóricas penderam para a aquarela, talvez porque o delicado estado de saúde da irmã Adélia desaconselhasse tinta a óleo em tela. Participou das Exposições Gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1898 (Menção Honrosa), 1899, 1900, 1901, 1903, 1904 (Menção Honrosa de Primeiro Grau), 1905 (Medalha de Bronze), 1906, 1907 (Medalha de Prata) e 1908 (Medalha de Prata), anos em que excursionava pelos belos recantos das praias do Leme e Copacabana, também da enseada de Botafogo, Lagoa Rodrigo de Freitas, Paineiras e Petrópolis, em busca de de recantos bucólicos ainda quase desabitados. A partir daquele ano praticamente abandonou sua arte para dedicar-se à irmã enferma, e acompanhou-a a Leysin / Suíça, em 1911, onde esta faleceu em 1914. São conhecidas ainda algumas aquarelas suas com paisagens de neve, reminiscências de sua permanência no exterior. De volta ao Brasil em 1914, e depois do pai ter falecido, em 1918, casou-se em 1920 com um português amigo de seu pai - com boa instrução, porém desprovido de sensibilidade artística - Joaquim José Domingues Mariz, com quem teve um filho, Vasco Mariz que, por sua vez, herdou-lhe os pendores artísticos: diplomata de carreira, foi cantor de câmara e autor de livros sobre música brasileira. Depois de prolongada doença hepática, Anna veio a falecer em 01º de novembro de 1938, aos 57 anos.

de inverno”, “O mirante do vizinho”, “O portão” e duas aquarelas da “Rua das Mangueiras”;

Cunha Vasco³¹⁸ (D. Maria da), expõe as seguintes aquarelas: dois quadros de “Bananeiras”, “Cajueiros”, “Canto do Jardim”, “três quadros da Ladeira dos Guararapes”, “Latada”, “Mangueiras”, “Manhã no Silvestre”, “O Caminho das Paineras” e “Rua das Mangueiras”;

Edmée Cruls³¹⁹ (D.), expõe: “Barra do Rio de Janeiro”, “Efeito de neblina” e “Estudo das flores”;

Francisca Emilia de Campos³²⁰ (D), expõe “Natureza morta”;

Maria Clara da Cunha Santos³²¹, expõe: “Caminho no arvoredo”, “Margens do Tieté” e “Trecho de paisagem”;

³¹⁸ VASCO, Maria da Cunha ... MAMIE. Nasceu no Rio de Janeiro, foi aluna de Benno Treidler e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1898 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1899, 1900, 1901, 1903, 1904 (Menção Honrosa de Primeiro Grau), 1905 (Medalha de Prata de Segunda Classe), 1906, 1907 e 1908. Sua biografia em grande parte está entrelaçada à de sua irmã, também aquarelista, VASCO, Anna Cunha ... MARIZ, pelo menos até seu casamento, em Leysin, na Suíça, com o Dr. Joseph Mamie, médico que cuidou de Adélia, sua irmã, no sanatório. Um dos filhos do casal Mamie - eram três - único nascido no Rio de Janeiro, Paul Mamie, é pintor e gravador de valor que, tendo sido aluno de Léger e André Lhote, é Membro da Escola de Paris, onde mora há mais de 50 anos, vivendo de sua arte (gravuras e óleos). Maria continuou morando em Lausanne / Suíça, onde prosseguiu com suas pinturas, das quais existem numerosas obras de bastante interesse.

³¹⁹ CRULS, Edmée. Natural do Rio de Janeiro, foi aluna de Benno Treidler e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1898 e 1902.

³²⁰ CAMPOS, Francisca Emília Marianno de. Nascida no Estado do Mato Grosso, foi aluna de Rodolpho Amoedo na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde participou das Exposições Gerais em 1898, 1899, 1900, 1901 e 1909.

³²¹ SANTOS, Maria. Natural do Rio Grande do Sul. Discípula de Adolpho Malevolti. Participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1899, 1900 e 1901.

Mary Manso Sayão, expondo “Canto de toucador”, “Flor do campo”, “Melodia”. “Natureza morta”, “Retrato da autora” e “*Tête-à-tête*”;

Porto Alegre³²² (D. Anna), expondo as seguintes aquarelas: “Cantineira”, “Joven Romano”, “Na adega” e “Tambor-mór”.

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1899, inaugurada em 1º de setembro, apresentam-se as seguintes pintoras: Alina Teixeira, expondo: “Flores”, “Parasita”, “Praia do Flamengo” e “Cismando”;

D. Mathilde Alten³²³, expondo: “Ruínas do Convento dos Benedictinos” (Paulinzenlla e Thuringen na Alemanha, construído no século XII);

Anesia de Souza³²⁴, expondo: “Laranjas” e “Limões”;

M. E Arruda³²⁵, expondo “Abacaxi” e “Toucador servido”;

Anna da Cunha Vasco, expondo as seguintes aquarelas “Morro da Martha” (Silvestre), “Paisagem” (Silvestre), “Tarde de Junho” (Silvestre), “Tronco da mangueira”, “Uma rua da chácara” e “Um atalho da chácara”;

³²² ALEGRE, Anna Porto. Nascida no Brasil, foi aluna de Pedro Américo e Giovanni Fattori. Participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1898.

³²³ ALTHEN, Mathilde. Nascida na Alemanha, participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1899.

³²⁴ SOUSA, Anésia. Nascida em São Paulo, foi aluna de Almeida Júnior e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1899.

³²⁵ BOTELHO, Maria Elisa de Arruda. Nascida na Cidade de São João do Capivari / Estado de São Paulo, foi aluna de Almeida Júnior e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1899 (Menção Honrosa) e 1900.

Maria. da Cunha Vasco, expondo as seguintes aquarelas: “Mangueiras”, “Paisagem”, “Tarde de Junho”, “Tronco de mangueira” e “Uma rua da chácara”;

Francisca Emilia de Campos, expondo: “Frutas”, “Laranjas”, “Paisagem” e “Retrato”;

Helena Vaz Pereira de Viveiros³²⁶, expondo: “A Serpente Aquática” (Norte do Brasil), “Lagoa Tury-Assu” (Maranhão), “Trecho da Bocaina” (Fazenda dos Pynhões).

Maria Agnelle Forneiro, expondo: “A Lagoa Rodrigo de Freitas”, “Vista da chácara do Dr. Alfredo Valdetaro” (efeito da manhã); “Os dois irmãos”, “Do terraço do hotel da Paineiras” (de manhã); “Um canto do jardim do Dr. Francisco Martins Esteves”, “Na Glória” (manhã); “Um trecho da nossa rua”, (efeito da manhã); e “Um trecho da rua do Russei”, visto do jardim do Dr. Esteves;

Maria Clara da Cunha Vasco Santos, expondo: “Catehaléa com copo d’água”, “Laranja” e “Manga”, “Mangueiral” e “Minha Fruteira”;

Maria Emilia de Campos³²⁷, expondo: “Retrato” e “Retrato da Autora”.

D. B Vaz³²⁸., expondo: “Begônia” e “Ovos com farinha”.

³²⁶ VIVEIROS, Helena Vaz Pereira de. Nascida no Estado Maranhão, foi aluna de Adolpho Malevolti e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1899, 1900, 1901, 1902 e 1903.

³²⁷ CAMPOS, Maria Emilia. Nascida no Estado do Mato Grosso, foi aluna de Rodolpho Amoedo na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1899 e 1901.

³²⁸ VAZ, Brazilina Brazilca de Barros. Nasceu na Cidade de Sorocaba, Estado de São Paulo, foi aluna de Almeida Júnior e participou das Exposições Gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1899 e 1900.

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1900, inaugurada em 1º de setembro, apresentam-se as seguintes pintoras: Abiana Augusta do Amaral³²⁹, expondo:

“Cesta de frutas” e “Vaso com tinhorão” (estudo);

Brazilina Brazilca de Barros Vaz, expondo: “Cestas com bananas, mangas e romãs”; “Cestas de ameixas”; “Preparativos para o doce”; “Tachinho e talhada de melancia”;

Carmen Correia³³⁰, expondo: “Canto de quintal”, “Estudo de flores” e “Melancia”;

Anna da Cunha Vasco, expondo as seguintes aquarelas: “Latada”, “Na Estação do Silvestre”, “Estrada de ferro do Corcovado”, dois “Estudos” e “Paisagem”;

Maria da Cunha Vasco, expondo as seguintes aquarelas: “Corcovado” (Da estação do Silvestre), dois “Estudos”, “Paisagem” (Silvestre) e “Portão da chácara”.

Dinorah Meirelles³³¹, expondo: “Retrato do Ilm. Sr. Antonio de Meirelles Freire”;

Edith Lefebre³³² expondo: “Vista tirada do morro do mundo novo”;

³²⁹ AMARAL, Abiana Augusta do. Natural do Estado do Pará, foi aluna de Raphael Frederico, e participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1900.

³³⁰ CORREA, Carmem. Natural do Rio de Janeiro, foi aluna de Raphael Frederico e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1900 e 1902.

³³¹ MEIRELLES, Dinorah de França. Nascida na Cidade de Guaratinguetá, Estado de São Paulo, foi aluna de Marques Guimarães e participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1900, 1901, 1903 e 1915.

Francisca Emilia de Campos, expondo: “Abacaxis” e “Paisagem”;

Geny Fróes³³³, expondo quatro “Primeiros estudos”;

Georgina Azurem Furtado³³⁴, expondo “Natureza morta”;

Graziela Jordão Bastos³³⁵, expondo: “Vista tirada do morro do Mundo

Novo”;

Helena Vaz Pereira de Viveiros, expondo três estudos: dois da “Fazenda de Santa Helena” (Mendes) e “Frutas”;

Iracema Orosco³³⁶, expondo: “Bananas”, “Entrada”, “Flores”, “Paisagem” (Andarahy-Grande) e “Retrato”;

Julie Naegeli³³⁷, expondo dois “Estudos” e “Retrato do Dr. Guilherme Naegeli”;

³³² LEFÈVRE, Edith. Nascida no Rio Grande do Sul, foi aluna de Raphael Frederico e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1900.

³³³ FRÓES, Geni. Nascida no Rio de Janeiro, participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1900.

³³⁴ FURTADO, Georgina Azurem. Nascida em São Paulo, foi aluna de Martha Henning e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1900.

³³⁵ BASTOS, Graziela Jordão. Natural do Rio de Janeiro, foi aluna de Raphael Frederico e participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1900.

³³⁶ FREIRE, Iracema Orosco. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna de José Maria de Medeiros e João Batista da Costa, participou das Exposições Gerais de Belas Artes em 1900, 1901, 1913 (Medalha de Bronze), 1914, 1935 e 1949. Participou ainda do Salão da Sociedade Brasileira de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1948 e 1953 (Medalha de Bronze).

³³⁷ NAEGLI, Julie. Natural da Suíça, foi aluna de Viting, Dresten e Benno Treidler, e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1900 e 1902.

L.A. Hunter³³⁸, expondo dois quadros da “Arquitetura Romana”, “Convento em Capri”, “Mercado italiano”, “Natureza morta”, “Rua dos Barqueiros” (Maranhão), duas “Vista da bahia” (Rio) e “Vista de Capri”;

Maria Agnelle Forneiro, expondo dois quadros do “Alto de Teresópolis”, “Da varanda de nossa casa” (Pertence ao Sr. Visconde de Castro Guidão), “Hotel Bessa” (Teresópolis, Pertence a Erma. Sra. D. Annita Cardoso), “Rio Paquequer” (Teresópolis), “Teresópolis” (Casa de D. Adelaide, pertence ao Sr. Antonio Lopes Zenha), “Teresópolis” (Pertence ao Sr. Bartholdy);

Maria Clara da Cunha Santos, expondo: “Frutas do Brasil”, “Margens do Sapucaí”, “Serra de Cubatão” e “Trecho de via-férrea”.

Maria Elisa de Arruda Botelho, expondo “Cabeça” (estudo) e “Natureza morta”;

Marietta Meirelles³³⁹, expondo “Retrato do Reverendo Padre Antonio dos Reis França”;

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1901, inaugurada em 1º de setembro, participam as pintoras: Anna da Cunha Vasco, expondo as seguintes aquarelas:

³³⁸ HUNTER, L. A. Natural da Inglaterra, foi aluna de Ferrarini, Wagner e Benno Treidler, tendo participado da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1900.

³³⁹ MEIRELLES, Marieta de França. Nascida na Cidade de Guaratinguetá, Estado de São Paulo, foi aluna de Marques Guimarães, e participou das Exposições Gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1900, 1901, 1902 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1903, 1909 (Menção Honrosa de Primeiro Grau) e 1915.

“Anoitecendo” (impressão), Três “Pão de Açúcar” (primeiros estudos), dois estudos da “Praia de Botafogo” e dois estudos da “Praia do Flamengo”;

Maria da Cunha Vasco, expondo as aquarelas: “Ao entardecer” (impressão), “Crepúsculo” (estudo), dois primeiros estudos do “Pão de Açúcar”, dois estudos da “Praia de Botafogo” e dois estudos da “Praia do Flamengo”;

Francisca Emília de Campos expõe “Lavadeira”, “Paisagem”, “Rancho de sapé” e “Tangerinas”;

Helena Vaz Pereira de Viveiros expõe “O açude” (Fazenda Santa Helena em Mendes), dois quadros de “Frutas”, dois de “Trecho de paisagem” (um deles é da Fazenda Santa Helena);

Iracema Orosco Freire expõe “A Carta” (interior), “Entrada”, dois quadros de “Frutas” (um deles é pintura em cetim), “O gabinete” e “O terraço”;

Maria Barbosa de Oliveira e Silva³⁴⁰ expõe “Canto de *toilette*”, “Crisântemos”, “Hortências” e “Quinta-feira Santa”;

Maria Bulcão³⁴¹ expõe “Tangerinas”;

Maria Clara da Cunha Santos expõe “A Tarde” (paisagem mineira), “Igrejinha” (Copacabana) e “Sant’Anna” (arrabalde, na Capital de São Paulo);

³⁴⁰ SILVA, Maria Barbosa de Oliveira e. Natural do Rio de Janeiro, foi aluna de Rodolpho Amoêdo e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1901, 1902 (Menção Honrosa de Segundo Grau) e 1915.

³⁴¹ BULCÃO, Maria. Natural de Santa Catarina, foi aluna livre do curso geral da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, e participou da Exposição Geral de 1901.

Maria Emília de Campos expõe “Paisagem”;

Maria Hermínia Lisboa³⁴² expõe três “Estudos”;

Maria Santos expõe “Rosas”;

Dinorah Meirelles expõe “Cabeça de Negra”, “Primeiros Estudos” e “Retrato”;

Marietta Meirelles expõe “Canto do atelie” e “Maças e retrato”;

Antonietta Santos³⁴³ expõe “Flores”;

Viscondessa de Sistello expõe “*Premiers flocons*” e “*Trottins*”;

Mary Wilmot³⁴⁴ expõe duas aquarelas “Flores” e “frutas”.

Na IX Exposição Geral de Belas Artes de 1902 participam as pintoras Carmem Corrêa expondo dois “Estudos de flores”;

Maria Clara da Cunha Santos expõe Marinha (Praia de Santa Luzia);

Edmée Cruels expõe: “Cambucás”, “Estudo de flores”, “Estudo de orquídeas” e “Paisagem”;

Diana Dampt Cid expõe “*Étude d'interieur*”, “*L'Étang*”, “*Reine Manthy*” e “*Toilette*” (pastel);

³⁴² LISBOA, Maria Hermínia. Natural de São Paulo, foi aluna de Benno Treidler e participou das Exposições Gerais de Belas Artes de 1901, 1919 (Menção Honrosa de Segundo Grau) e 1920.

³⁴³ SANTOS, Antonieta. Natural de São Paulo, foi aluna de Marques Guimarães e participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1901.

³⁴⁴ WILMOT, Mary. Natural do Brasil, porém à época residente na Suíça, participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1901.

Mina Mee³⁴⁵ expõe “Natureza Morta”;

Dinorah de França Meirelles expõe “Retrato do Sr. Júlio Antunes de Oliveira”;

Marietta de França Meirelles expõe “Cabeça de negro”, “Camélia” e “Retrato de Dr. França Meirelles”;

Júlia Naegeli expõe “Flores e retrato”;

Clélia da Costa Nunes³⁴⁶ expõe “Perfil de F.B.T.”;

Maria Eulália Pires de Sá³⁴⁷ expõe dois “Estudos de frutas”;

Ignez Delminda Sampaio³⁴⁸ expõe dois “Estudos” (um de cabeça);

Maria B. de Oliveira e Silva expõe: “Estudo de Cabeça”, “Manola” e “Retrato”;

Sistello (Viscondessa de) expõe “*Un Flegmar*”;

Helena Vaz Pereira de Viveiros expõe “*Cathalea Harrisonniana*”, “Frutas” e “Paisagem” (Mendes).

³⁴⁵ MEE, Mina. Natural da Cidade de Hamburgo / Alemanha, residia em São Paulo, participou das Exposições Gerais de Belas Artes de 1902 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1903, 1904, 1905, 1906 e 1915, e do Salão Nacional de Belas Artes de 1933.

³⁴⁶ NUNES, Clélia da Costa. Natural do Estado do Rio de Janeiro, foi aluna de Henrique Bernardelli e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1902, 1903 (Menção Honrosa de Segundo Grau) e 1915.

³⁴⁷ SÁ, Maria Eulália Pires. Foi aluna de Raphael Frederico e participou da Exposição da Exposição Geral de Belas Artes de 1902.

³⁴⁸ SAMPAIO, Ignez Delminda. Natural da Inglaterra, foi aluna de Teixeira da Rocha e participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1902 (Menção Honrosa de Segundo Grau) e 1915.

Na Décima Exposição Geral de Belas Artes de 1903, inaugurada em 1º de setembro, participam as pintoras Alina Texeira expondo “Casebre”;

Clélia de Castro Nunes expondo “Devaneio”, “Estudo”, “Retrato do Barão Homem de Mello” e “Retrato da Srta. R.N”;

Anna da Cunha Vasco expondo as seguintes aquarelas “Ao cair da tarde”, “Cais de Botafogo” (Impressões), cinco “Estudos de interior”, “Morro da Viúva”, “Botafogo”, “Paisagem” (Lagoa), “Trecho de rua” (Botafogo), “Uma casa na Lagoa Rodrigo de Freitas”;

Maria da Cunha Vasco expõe as seguintes aquarelas: “Ao cair da tarde”. (Lagoa), “Crepúsculo” (Lagoa), cinco “Interiores” (Estudos), “Paisagem” (Lagoa Rodrigo de Freitas), “Tarde de julho” (Lagoa), “Trecho de rua” (Botafogo) e “Trecho de rua” (Impressão);

Dinorah de França Meirelles expõe “Estudo de Cabeça”;

Elvira Gomensoro Ferreira³⁴⁹ expõe “Rosas”;

Georgina Moura Andrade de Albuquerque³⁵⁰ expõe “Um caipira”;

³⁴⁹ FERREIRA, Elvira Gomensoro. Natural do Rio de Janeiro, foi aluna de Auguste Petit e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1903, 1904 e 1905.

³⁵⁰ ALBUQUERQUE, Georgina de Moura Andrade. Nascida na Cidade de Taubaté, Estado de São Paulo, em 4 de fevereiro de 1885, foi pintora e professora de pintura. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1904, onde foi aluna de Henrique Bernardelli na Escola Nacional de Belas Artes. Casou-se com o pintor Lucílio de Albuquerque em 31 de março de 1906, e naquele mesmo dia seguiram para a Europa saindo do Porto de Santos, pois fora ele o ganhador do prêmio de viagem ao exterior. Na *École des Beaux Arts* e no *Atelier Joulieu* (Paris / França) estudou com Paul Gervais, Guetin, Miller e Decheneau, recebendo orientação também de Henri Royer. Percorreu vários países durante cinco anos, com o esposo e, quando de sua volta ao Rio de Janeiro,

Helena Vaz Pereira de Viveiros expõe “Flores” e “Paisagem”;

Irene de Andrade Ribeiro³⁵¹ expõe “Retrato” (desenho a crayon).

Leduína B. da Gama Rodrigues³⁵² expõe “Rancho abandonado”;

impulsionou suas atividades artísticas com exposições individuais no Rio de Janeiro e São Paulo. Participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1903, 1905, 1906, 1907 (Menção Honrosa com “Supremo Amor”), 1912 (Pequena Medalha de Prata), 1913, 1914 (Grande Medalha de Prata com “Festa de Natal”), 1915, 1916 (Grande Medalha de Prata), 1917, 1918, 1919 (Pequena Medalha de Ouro com “A Família”), 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929 e 1930. Participou também do Salão da *National Association of Women Painters and Sculptors* (1924 / Nova Iorque), da *First Pan American Exhibition of Oil Painting* (1925 / Los Angeles); na *Art Department State Fair of Texas* (1926 / Texas - EE.UU.), com “Cafezal” recebeu Medalha de Prata e Primeiro Prêmio Fernando Costa. Expôs em Buenos Aires / Argentina (1921 / Missão de Intercâmbio Cultural), para lá retornando em 1927 (Salão de Belas Artes), e expondo também em Rosário (1929). Obteve ainda Primeiro Prêmio da Prefeitura de São Paulo (1942) e Medalha de Ouro e Primeiro Prêmio Governador de São Paulo (1949, com “Juventude”). Prestou concurso para livre-docente de pintura na Escola de Belas Artes (1927), foi nomeada professora interina de desenho artístico em 1939, cargo efetivamente ocupado, por concurso, a partir de 1948, e foi professora de pintura da extinta universidade do antigo Distrito Federal. Participou do Congresso Luso-Brasileiro (Washington / EE.UU. - 1950) e, como representante brasileira, do XVIII Congresso de História da Arte (Amsterdã / Holanda - 1952). Criou em 1953 a Comissão Brasileira da Associação Internacional de Artes Plásticas da UNESCO. Foi Diretora da Escola Nacional de Belas Artes, de 1952 a 1954. Não se atendo apenas a tarefas do ensino do desenho em escolas primárias e profissionais, escrevia trabalhos para o Diário de São Paulo (de 1929 a 1933), e fundou o Museu Lucílio Albuquerque (1943 / Laranjeiras - Rio de Janeiro), ali instituindo, mais tarde (1945), cursos de pintura e desenho para crianças. Nitidamente colocada, ao lado de Eliseo Visconti e Lucílio de Albuquerque, dos quais recebeu influências impressionistas, entre os precursores desta escola no Brasil, terminou sua vida dedicada ao Museu (hoje extinto) que tinha o nome do marido (falecido em 1939). Compareceu ao I Congresso Internacional de Artes Plásticas (Veneza / 1954), tendo sido escolhida membro da Comissão Executiva. Em 1956, na Iugoslávia, tem lugar o II Congresso Internacional de Artes Plásticas, quando é reeleita para mais outro mandato de três anos. Foi representante da Fundação Guggenheim (Nova Iorque) no Brasil. Faleceu em 28 de agosto de 1962.

³⁵¹ FRANÇA, Irene Lins de Andrade Ribeiro. Natural do Rio de Janeiro, foi aluna de Rodolpho Amoêdo e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1903, 1904 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1905, 1906, 1907 (Menção Honrosa de Primeiro Grau), 1915, 1916, 1919, 1920, 1921 (Medalha de Bronze), 1922, 1924, 1925, 1926, 1928 e 1929, voltando a expor em 1935.

³⁵² RODRIGUES, Leduína B. da Gama. Natural de São Paulo, foi aluna de Marques Guimarães e participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1903.

Marietta de França Meirelles expõe “Flores”;

Mina Mee expõe “Ameixas”; “cebolas e etc”; “caquis” (Frutas japonesas); “Mamões, Figos, etc”; “Parasitas - *Catalpa Harrisonniana*”; “Parasitas - *Lelia purpurata* e *Lelia labiata*” e “Tacho com marmelos”;

Sarah del Vecchio³⁵³ expõe “Crisântemos”, “Maçãs”, “Retrato de Mlle. Iracema”, “Tangerinas”.

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1904; inaugurada em 1º de setembro, participam as pintoras Angelina de Figueiredo³⁵⁴, expondo Três “Estudos” e “Nossa casa”;

Beatriz Savio³⁵⁵ expondo cinco “Estudos a claro e escuro”;

Anna da Cunha Vasco expondo cinco aquarelas “Copacabana”, dois quadros do “Leme”, dois quadros de “Petrópolis” (Platinado);

Maria da Cunha Vasco expondo cinco aquarelas: “Copacabana”, dois quadros do “Leme” e dois quadros de “Petrópolis” (Platinado);

Elvira Gomensoro expondo “Natureza morta”;

³⁵³ VECCHIO, Sarah del. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna de Auguste Petit e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1903, 1904, 1905, 1906 (Menção Honrosa de Segundo Grau) e 1915.

³⁵⁴ FIGUEIREDO, Angelina de ... DELPHIN PEREIRA. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna de Antônio Parreiras e participou das Exposições Gerais de Belas Artes de 1904 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1914, 1916, 1917 (Menção Honrosa de Primeiro Grau), 1922 (Medalha de Bronze), 1925 e 1928.

³⁵⁵ SAVIO, Beatriz. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna de Heitor Malagutti, e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1904.

Eulalia do Nascimento e Silva³⁵⁶ expondo: “A ponte” (Paisagem), “Estudo de interior”, dois quadros de “Interior de igreja”, “Na roça” e “Paisagem”;

Irene de Andrade Irene de Ribeiro expondo: “Castigo”, “Estudo”, “Estudo de cabeça”, dois quadros de “Frutas”, “Lírios”, “Retrato do Dr. Pinto Ribeiro”, “Retrato de Mme. L.L.”, “Retrato de Mlle. E.H.” e “Objetos em uso”;

Maria Thereza Rosso³⁵⁷, expondo “Pêssegos”;

Marietta de Figueiredo³⁵⁸, expondo três “Estudos” e “Portão de nossa casa”;

Minna Mee, expondo “Ameixas”, “Pêssegos Caracoes” e “Uvas Delaware”;

Nina Santoro³⁵⁹ expondo “Retrato”;

Amalie Pfam³⁶⁰, expondo “Frutas brasileiras”, “Frutas paulistas”, “Retrato de Mme. P.” (Pastel), “Retrato de Mme Victoria E.” (Pastel), “Uvas paulistas”, “Vasos com orquídias”;

³⁵⁶ SILVA, Eulália Nascimento e. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna de Antônio Parreiras, e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1904 (Menção Honrosa de Primeiro Grau) e 1905.

³⁵⁷ ROSSO, Maria Thereza. Nascida na Itália, foi aluna de Auguste Petit e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1904 e 1905.

³⁵⁸ FIGUEIREDO, Marietta de. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna de Antônio Parreiras e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1904 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1917 (Menção Honrosa de Primeiro Grau), 1915 e 1922 (Medalha de Bronze), e do Salão Nacional de Belas Artes de 1935.

³⁵⁹ SANTORO, Nina Felício dos Santos. Natural do Rio de Janeiro, foi aluna de Modesto Brocos, Rubens Santoro e Rodolpho Amôedo, e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1904 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1914 e de 1936, e da Exposição Brasileira de Belas Artes de São Paulo, em 1911, 1912 e 1915.

³⁶⁰ PFAM, Amalie. Natural da Cidade de Wurtenberg / Alemanha, foi aluna de Horst Kolb von Gaupp e participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1904.

Sarah Del Vecchio, expondo “Frutas de Conde”, “Mamão”, “Melancia”, “Pássaros”, “Peixes” e “Tangerinas”;

Sobre esta exposição, Gonzaga Duque nos conta:

“E difficil fazer-se uma classificação dos trabalhos do actual Salão, e a não ser por uma demasiada boa vontade ou snobismo perdoável, por inoffensivo, talvez escorrido em moldes galantes de um viver menos rude que o costumario, poder-se-ia dividir os expositores em grupos d’escolas e determinar-lhes, com visos de acerto, as tendencias esthéticas.

Mas se as notas, porventura justas, de um rabiscador de chonicas, habitualmente desajeitadas e pretenciosas, obtiverem attenção de alguém e da sua emissão se derivar conceito, direi que, nesta exposição como nos anteriores Salões, só encontro pintores de figuras e paizagistas, porque na maneira de interpretar os assumptos e de os fixar a egualdade é quasi completa, com desconto das habilidades.

D’ahi, pois, um limitado modo de vêr, que se restringe ao merito pessoal de cada expositor, e que se irá desdobrando na ordem estabelecida pelo registro das impressões. (...)

As senhoras ... (Como eu implico com esta palavra, neste particular ! E’fôfa, tola, convencional. Tem alguma cousa de pieguice e muito do ranço da burguesia aristocratisada. Porque não dizer mulheres, que é uma palavra dignificadora ? ...) As senhoras - vá lá repetirei - que exibem na paizagem e outros assumptos a oleo, devem ter desvanecido seus mestres, porque, sinceramente, merecem elogios.

A Sra. Eulalia do Nascimento (discipula de A. Parreiras) tem um recommendavel estudo de interior de egreja, em que a perspectiva planimetria foi vencida com grande habilidade, attenta, como deve ser, a monotonia desse interior branco, sem uma violencia de côr; e se não fosse um exquisito, desengonçado ou esparramado genuflexorio que um mão instante lhe fez collocar ao centro da nave, teria obtido um magnifico estudo. Ainda assim é bom. Compensam essa pequena infelicidade seus quadros - A Ponte, Na roça e a paizagem de n. 75 que são muito bem estudados.

A Sra. Irene Ribeiro (discipula de R. Amoêdo) trocando a paizagem pelas fructas e pelas figuras, expõe um agradável retrato de Mme. L.L. e a Sra. Nina Santoro (discipula de M. Brocos e R. Amoêdo) tambem um bom retrato. Da Sra. Angelina de Figueiredo (professor A. Parreiras) ha um attendido estudo com o titulo Nossa Casa, e, com dous trabalhos, apresenta-se a Sra. Marietta de Figueiredo (professor Parreiras) sendo um delles, o Portão de nossa cas, cuidadosamente estudado, mas infelizmente prejudicado pelo desazo de tinta neutra, creio que sombra de Cassel, que alforra o primeiro plano, á esquerda, tornando-o desagradavel e falso. (...)

As senhoritas Cunha Vasco (Anna e Maria) não perderam a oportunidade de exhibirem seus conscienciosos trabalhos de paizagistas, onde as recommendaveis qualidades do professor Treidler vão sendo, progressivamente, assimiladas por duas naturezas dotadas d’alto instincto esthetico. E não lhes teço elogios por urbanidade ou deferencia ás

prerogativas do sexo, pois não conheço taes prerogativas em lettradas, litteratas e artistas, além da minha razão se oppôr a todo o transe aos salamaleks da cortezia quando o dever me reclama a opinião”³⁶¹.

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1905, inaugurada em 1º de setembro, participaram as seguintes pintoras: Alice Teixeira da Luz³⁶², expondo “No ninho”.

Carlota Labouriau³⁶³, expondo “A serenata”, “Cravos”, “Frutas”, “Goiabas”, “Laranjas”, “Mamão” e “Retrato de minha filha”;

Anna da Cunha Vasco expondo cinco aquarelas: “Estudo” (Leme), “Marinha” (Ipanema), “Paisagem” (Paineiras), “Praia do Leme” e “Tarde de junho”;

Maria da Cunha Vasco, expondo cinco aquarelas: “Estudo” (Leme), “Manhã de nevoeiro” (Paineiras), “Marinha” (Ipanema), “Praia do Leme” e “Tarde de junho”;

Elvira Catta Preta³⁶⁴, expondo “Estudo”;

Eulália do Nascimento e Silva, expondo “Velha estrada”;

³⁶¹ Duque, Gonzaga. Op. Cit. p. 100 - 107 - 108 - 113.

³⁶² LUZ, Alice Teixeira da. Nascida em São Paulo, foi aluna de Henrique Bernadelli e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1905.

³⁶³ LABORIAU, Carlota Gondolo. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna da École Nationale des Beaux Arts de Nancy / França e de Auguste Petit, e participou das Exposições Gerais de Belas Artes de 1905, 1906, 1907, 1908, 1909 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1910, 1911, 1912, 1913, 1914 e 1915.

³⁶⁴ PRETA, Elvira Catta. Natural do Rio de Janeiro, participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1905 e 1906.

Georgina de Andrade, expondo “Cruzeiro da Monção”, “Interior” e “Paisagem”;

Helena A. Lins de Almeida³⁶⁵, expondo “Flores”;

Irene de Andrade Ribeiro, expondo “Orquídias”, “Recordações do carnaval” e “Retrato de Mme . L .R.”;

Julieta Horta Ribeiro³⁶⁶, expondo dois “Retratos”;

Marguerite Daum³⁶⁷, expondo “*Le Fumer*” e “*Syleno*”;

Maria Theresa Rosso, expondo “Flores”, “Frutas” e “Legumes”;

Martha de Segadas³⁶⁸, expondo “Canna da India”, “Frutas” e “Parasitas”;

Minna Mee, expondo “Dálias” e dois quadros de “Parasitas”;

Petronilba de Lima³⁶⁹, expondo “Rosas”;

Sarah Del Vecchio, expondo “Copacabana” (Paisagem), “Forte” (Copacabanna), “Pedra do Solitário” (Ipanema), “Retrato de Maria”, “Retrato de meu pai” e “Retrato de Maria”;

³⁶⁵ ALMEIDA, Helena A. Lins de. De nacionalidade brasileira, participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1905.

³⁶⁶ RIBEIRO, Julieta Hortha. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna de Henrique Bernardelli e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1905.

³⁶⁷ DAUN, Marguerite. Nasceu em Weimar, Alemanha, foi aluna de Auguste Petit e participou das Exposições Gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1905 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1906, 1907 e 1908.

³⁶⁸ SEGADAS, Martha de. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna de Sebastião Vieira Fernandes e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1905.

³⁶⁹ LIMA, Petronilba de. Natural do Rio de Janeiro, foi aluna de Auguste Petit e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1905.

Virginia de Niemayer³⁷⁰, expondo “A prece”, “Bananas”, “Laranjas”, “Melância” e “Uva”.

Na XIII Exposição Geral de Belas Artes de 1906, inaugurada em 1º de setembro, participaram as pintoras Adelia Marques Saldanha³⁷¹, expondo “Flores” e “Frutas”;

Beatriz Pompeo de Camargo³⁷², expondo “Na fazenda” (Campinas) e “Retrato”;

Carlota Labouriau, expondo “Copacabana”, “Flores” (Pastel), “Ipanema” e “Notícia, Tribuna !” (Pastel);

Anna da Cunha Vasco, expondo seis aquarelas: quatro “Leme”(manhã) e duas “Leme” (`a tarde);

Maria da Cunha Vasco expondo seis aquarelas: quatro “Leme”(manhã) e duas “Leme” (`a tarde);

Deborah Marcondes do Amaral³⁷³, expondo “Avozinha”;

³⁷⁰ NIEMEYER, Virgínia. Nascida em Minas Gerais, foi aluna de Auguste Petit e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1905, 1907 (Menção Honrosa de Segundo Grau) e 1915.

³⁷¹ SALDANHA, Adélia Marques. Nascida no Rio Grande do Sul, foi aluna de Auguste Petit e participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1906, 1907, 1910, 1913 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1914, 1915, 1917, 1918, 1921 (Menção Honrosa de Primeiro Grau) e 1922.

³⁷² CAMARGO, Beatriz Pompeo de. Nascida na Cidade de Campinas, Estado de São Paulo, foi aluna de Oscar Pereira da Silva, participou das Exposições Gerais de Belas Artes em 1906, 1907 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1908, 1911, 1915, 1916 (Menção Honrosa de Primeiro Grau), 1917, 1918 e 1919, e das Exposições Brasileiras de Belas Artes de São Paulo em 1911 e 1912.

³⁷³ AMARAL, Déborah Marcondes do. Nascida no Rio de Janeiro, onde participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1906, tendo sido aluna de João de Araripe Macedo.

Diana Dampt, expondo “As duas irmãs” e “O banho”;

Elvira Catta Preta, expondo “Pensativa”;

Elvira Gomensoro expondo “Um Boêmio”;

Ema Voss³⁷⁴, expondo “Parque Paulista” e “S. Paulo”;

Georgina de Albuquerque, expondo dois quadros “Trecho do Jardim de Taubaté”;

Julieta de França, expondo “Estudo nú” (desenho);

Luiza Xavier³⁷⁵, expondo “Retrato”;

Marguerite Daum, expondo “Auto-retrato”, “Marre” e “Cair da tarde”;

Minna Mee, expondo “Flores” e “Frutas”;

Rachel Boher³⁷⁶, expondo “Flores”, “Praça Malvino Reis” (Copacabana) e “Virtuose”;

Regina Veiga³⁷⁷, expondo “Estudo”;

³⁷⁴ VOSS, Ema. Nascida na Alemanha, participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1906.

³⁷⁵ XAVIER, Luiza. Natural do Estado do Ceará, foi aluna de Rodolpho Amoêdo e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1906.

³⁷⁶ BOHER, Rachel. Natural de Perpignan / França, foi discípula de Batista da Costa, tendo participado da XIII Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1906 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1907 (Menção Honrosa de Primeiro Grau), 1909, 1910, 1913, 1914, 1915 e 1916.

³⁷⁷ VEIGA, Regina. Nascida no Rio de Janeiro em 1890, foi aluna de Rodolpho Amoêdo, Heinmann e Guetin. Aperfeiçoou seus estudos em Paris / França e em Munique / Alemanha a partir de 1907, e participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1906 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1907 (Menção Honrosa de Primeiro Grau), 1908, 1910, 1911, 1914 (Medalha de Bronze), 1915 1916, 1917 (Pequena Medalha de Prata), 1918 (Grande Medalha de Prata), 1919, 1920, do II Salão Feminino de Belas Artes do Rio de Janeiro (Menção

Irene de Andrade Ribeiro, expondo “Quietude”, “Quinta da Boa Vista” e “Trecho de paisagem”;

Sarah Del Vecchio, expondo “Lago das Ninféias” (Jardim Botânico), “O Lago”, “Leitor matutino” (Passeio Público), “Ponte do Aquarium”. (Passeio Público) e “Pirâmide” (Passeio Público);

Nair de Teffé³⁷⁸, expondo “Estudo da cabeça”, dois “Estudo de flores”, “Meu irmão Octavio” e três “Retratos” (pastel);

Sobre esta Exposição, Gonzaga Duque faz os seguintes comentários, a respeito das artistas:

“Assim foi que elle notou com muito criterio o progresso alcançado pelas Sras. Rachel Boher e Sarah del Vecchio nos estudos de paizagem... dessa ultima senhora ha um interessantinho quadrinho, a Ponte de Aquarium em que se revela a proveitosa influencia do seu professor, o já conceituado Baptista da Costa.

A Sra. Boher apresenta um bom estudo da praça Malvino Reis, em Copacabana, feito com muita segurança dos valores e do desenho. Essas senhoras, como as aquarellistas DD. Anna e Maria Cunha Vasco, prommetem ser artistas de real merecimento”³⁷⁹.

Honrosa e Medalha de Bronze), e do II Salão do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (Pequena e Grande Medalha de Prata). Falecida em 1968 no Rio de Janeiro.

³⁷⁸ TEFFÉ, Nair de ... HERMES DA FONSECA. Nascida no Rio de Janeiro em 1886, filha mais nova dos Barões de Tefé - Dodsworth pelo lado materno e Von Hoonholtz, pelo lado paterno - era desenhista, pintora e caricaturista, tendo estudado pintura em Paris com Louise Lavrut, na Academia Joulieu, de Baguerat e Toulouse, e no Rio de Janeiro com Rodolpho Amoêdo e Rodolpho Chambelland. Assinava RIAN (anagrama de seu nome), e de si mesma comentava “en riant, par Rian”, pois era risonha e brincalhona. Participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1906 e 1907. Estudou piano e violino aqui e na Suíça, e foi conhecida caricaturista de jornais e revistas da época. Casou-se com o Marechal Hermes da Fonseca, 6º Presidente do Brasil (1914 - 1917), e faleceu no Rio de Janeiro.

³⁷⁹ Duque, Gonzaga. Op. Cit. p. 139.

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1907, inaugurada em 1º de setembro, participam as pintoras Adelia Marques Saldanha expondo “Auto-retrato”;

Angelina Agostini³⁸⁰, expondo “Estudo”;

Beatriz Ferro Cardoso de Miranda, expondo “Abacaxi” e “Miscelânea”;

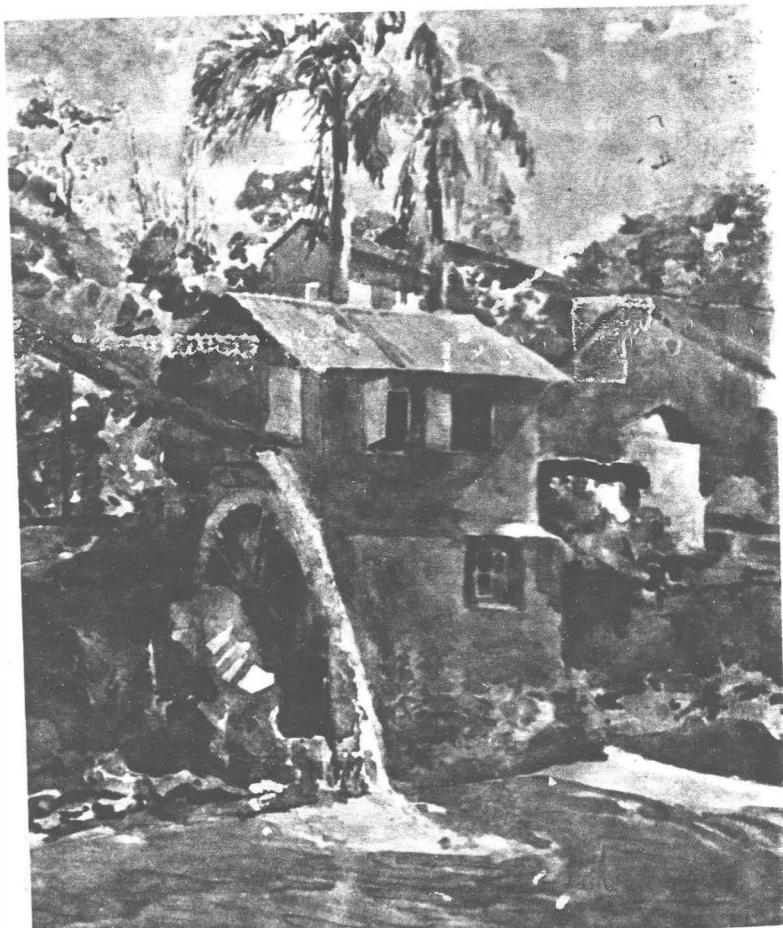
Beatriz Pompeo de Camargo, expondo “Bombons”, “Boca do Mato” (Serra do Matheus) e “Frutas”;

Carlota Labouriau, expondo “Poços de Caldas”, “Retrato” (pastel) e “Ipanema”;

Maria da Cunha Vasco, expondo três aquarelas “Crepúsculo” (Leme), “Copacabana” e “Paisagem” (Petrópolis);

Anna da Cunha Vasco, expondo três aquarelas: “Crepúsculo” (Leme), “Copacabana” e “O moinho” (Petrópolis);

³⁸⁰ AGOSTINI, Angelina. Pintora, escultora e professora, nasceu em 1888 no Rio de Janeiro, e deu seus primeiros passos artísticos com Ângelo Agostini, seu pai, famoso desenhista e conhecido na imprensa política da cidade, e com a pintora Abigail de Andrade. Foi aluna de Henrique Bernardelli, Zeferino da Costa, Batista da Costa e Eliseo Visconti, na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, e concluiu seus estudos com Henrique Bernardelli. Participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1907, 1911 (menção Honrosa), 1912 (Pequena Medalha de Prata), 1913 (Prêmio de Viagem à Europa, com “Vaidade”), 1914 e 1915. Em Londres, serviu no voluntariado da Cruz Vermelha durante a I Guerra Mundial, e seus serviços foram elogiados pelas altas autoridades. Lá, fez exposições no Salão da Royal Academy of Arts, na Society of Women Artists, no Imperial War Museum e na Huddersfield Gallery, e em Paris, no Salão da Société Nationale de Beaux Arts, no Salão das Tulherias e no Salão de l'Amérique Latine, tendo seus trabalhos, com forte inspiração na guerra, recebido sempre boas críticas, tanto na Inglaterra quanto na França. De volta ao Brasil, obteve Medalha de Ouro em 1953, em participação no Salão Nacional de Belas Artes, onde figurou como membro da comissão de jurados em 1957.



IL. 19. “O moinho”. Anna Vasco
 FONTE: Coleção Museu Nacional de Belas Artes.

Deolinda Leite da Fonseca e Silva³⁸¹, expõe “Frutas”;

Edith Capote Valente³⁸², expondo “Cabeça de Menina” (desenho), “Caquis”
 e “Mamões”;

Eugenia Freire da Silva³⁸³, expondo três quadros de “Natureza morta”;

Gabriella da Costa³⁸⁴, expondo “Marinha” e “Travessuras”;

³⁸¹ SILVA, Deolinda Leite da Fonseca e. Natural do Rio de Janeiro, foi aluna de Auguste Petit e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1907

³⁸² VALENTE, Edith Capote. Nascida em São Paulo, foi aluna de Oscar Pereira da Silva e participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1907.

³⁸³ SILVA, Eugênia Freire da. Nascida em São Paulo, foi aluna de Pereira da Silva e participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1907, obtendo Menção Honrosa de Segundo Grau, e em 1915.

Georgina de Albuquerque, expondo “Italiana” e “Supremo amor”;

Isabel Hislop³⁸⁵, expondo duas “Cabeça de árabe” (Mohamed sala e Mahemoud A b);

Jenny de Souza Aguiar³⁸⁶, expondo “Corbeille de rosas”, “Frutas”, “Orquídeas”, “Paisagem do Rio Piquete” e “Retrato de meu irmão Luiz”;

Laura de Andrade³⁸⁷, expondo “Flores e frutas”;

Laura Freire de Meirelles³⁸⁸, expondo “Melancia” e “Natureza morta”;

Luiza Maurity dos Santos Belart³⁸⁹, expondo “Estudo” e “Fantasia”;

Marguerite Daun, expondo dois quadros de “Paisagem” e “Retrato de meu pai”;

Marie Louise de Bernardières³⁹⁰, expondo “*Attendant le retour*”;

Marietta Velho³⁹¹, expondo “Rosas”;

³⁸⁴ COSTA, Gabriela da. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna de José Maria de Medeiros e participou da Exposição Geral de Artes Plásticas do Rio de Janeiro em 1907 e 1910.

³⁸⁵ HISLOP, Izabel. Foi aluna de Phillipoteaux no Cairo / Egito, e no Rio de Janeiro participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1907 e 1915.

³⁸⁶ AGUIAR, Jenny de Sousa. Nasceu na Cidade do Rio de Janeiro (antigo Distrito Federal, capital do País), foi aluna de Henry Walder, e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1907, no Rio de Janeiro.

³⁸⁷ ANDRADE, Laura de. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna de Henry Walder e participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1907.

³⁸⁸ MEIRELLES, Laura Freire. Natural de São Paulo, foi aluna de Oscar Pereira da Silva e participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1907 (Menção Honrosa de Segundo Grau) e 1915.

³⁸⁹ BELART, Luiza Mauriti dos Santos. Natural do Rio de Janeiro, foi aluna de Henrique Bernardelli, Rodolpho Amoedo e Batista da Costa, e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1907 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1908 e 1915.

³⁹⁰ BERNARDIÈRES, Marie Louise de. Nascida em Lorient / França, foi aluna de Besnard e participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1907.

Mercedes Lisboa Seng³⁹², expondo “Caça”;

Rachel Boher, expondo “Canto do Jardim”, “Morangos” e duas “Paisagens”;

Regina Veiga, expondo “Ao ar livre” (pochade), “No jardim” (pochade).

“Retrato de Mlle.R.” e “Retrato de Mlle.S.”;

Irenne de Andrade Ribeiro, expondo “Canto de Atelier”, “Casa abandonada”,

“Convalescente”, “Exercício ao ar livre” e “*Rêverie*”;

Nair de Teffé, expondo “A mais íntima de minhas amigas”;

Virginia de Niemayer, expondo dois quadros de “Flores”, “caquis” e “Retrato de minha afilhada Regina”;

Juliette Wencelius³⁹³, expondo “Environs de S. Francisco Xavier”;

Zulmira Penteado³⁹⁴ expondo “Paisagem”.

Gonzaga Duque faz referências as seguintes pintoras nesta Exposição:

“(…) encontro um auto retrato, em tamanho natural, da Sra. Adelia Marques saldanha

A parte a dureza da sua maneira. o trabalho recomenda-se pelo desenho e cuidados de palhêta.

³⁹¹ VFLHO, Marietta. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna de Henry Walder e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1907.

³⁹² SENG, Mercedes Lisboa. Nascida em São Paulo, foi aluna de Oscar Pereira da Silva, e participou, no Rio de Janeiro, da Exposição Geral de Belas Artes de 1907 (Menção Honrosa de Segundo Grau) e 1915, e do Salão Nacional de Belas Artes em 1936.

³⁹³ WENCELIUS, Juliette. Nascida em Paris / França, participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1907.

³⁹⁴ PENTEADO, Zulmira. Natural da Cidade de Ribeirão Preto, Estado de São Paulo, foi aluna da Escola de Belas Artes de Bolonha, Espanha participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1907.

A Sra. Adelia Saldanha é discipula do Sr. Augusto petit, felizmente numa epocha bem differnte da que celebrizou o nome desse pintor, e como discipula imita o mestre nas suas boas e más qualidades

Assim, a dura maneira de pintar que, ao depois, lambida a blaireau e envernizada a valer, dá aos quadros o aspecto de placas de porcellana; a preferncia do clasico claro-escuro ao modelado uniforme intensidade do todo. o infeliz uzo de escuros terrosos para accusar sombras, como se nota no contorno desse seio direito do auto-retrato, são defeitos de mestre, dos quaes a talentosa artista, parece, diffilmente se libertará.

E é para se lamentar, porque a Sra. Adelia é uma artista e ... felicissima por possuir tão formoso modelo. (...)

Na mesma parede, em que foi posto esse admiravel trabalho, encontra-se um Canto de atelier de Sra. Irene de Andrade, que é encantador pela simplicidade e observação. A figura de menina que está sentada no chão sobre um panno esverdeado, lembra a maneira assejada de pintar do seu illustre professor, o Sr. Rodolpho Amoêdo. A sua cabeçita morena de cabellos pretos, cortados à nanivita, a expressão dos seus olhinhos, o seu vestido de linho branco, as perninhas nuas em piugas pretas, os borseguins de couro amarello, tudo isto tem o tóque certo, o valor proprio de quem mais me agradasse dos seus quadros, é justo que se lhe note as mesmas qualidades no Convalescente, mais forte em composição, e na sua Rêverie, muito forçada no colorido.

Ali tambem está uma bem tratada natureza morta, Bombons e licor, da Sra. Beatriz de Camargo, e um Attendant le retour da Sra. Marie Louise Bernardières, representando uma senhora que, a luz de uma lampada de largo abatjour de seda verde, interrompe a leitura dum livro e volta o rosto a observar, sem duvida, apendula ou attender a algum rumor que annuncia a approximação d'aluem. (...)

Georgina de Albuquerque - E'uma artista mesmo direi uma grande artista que devemos esperar. A sua pintura inculca-se ainda vacillante na maneira, mas afastada das esquerdices e timidez dos pricipiantes. (...)

Quem ali sobresae, tambem, e de modo consideravel, é a Sra. Regina Veiga, discipula do professor Amoêdo. com dois retratos. O de n. 192, é de uma senhorita em leve fazenda amarello gaio, chapéo de palha da Italia com laço branco na cabecinha de cabellos pretos, sombrinha branca em cujo castão descança a dextra e uma boa de pennas brancas que se desprende do seu hombro esquerdo e se vae encurvar sobre uma cadeira em que ha dobras de gorgorão branco.

Harmoniosamente fresco e alegre esse conjuncto de mocidade e tons claros.

O segundo retratino (ambos são em metro de tela), o de n. 193, é tambem de uma elegante senhorita de cabellos negros, em vestido branco, bôa branco, destacando graciosamente, sobre a moldura, a ponta de sapatinho de couro amarello.

Como o anterior é alegre e claro e em ambos a carnação rosea das retratadas, o frescor de suas mocidades, o asseio dos tons, a elegancia do desenho, concorrem para dar fulguração primaveral.

A Sra. Luiza Belart, outra discipula do professor Amoêdo, expõe uma feliz fantasia, busto de senhora em bôa branca e tecidos brancos e um estudo de torso de mulher, infelizmente muito mal escolhido. Outra sra. discipula do professor Baptista da Costa, que ali figura com um bom quadrinho, Canto de Jardim, é dona Rachel Boher. A

vegetação esta bem tocada, nos seus tons luninosos, nota-se desembaraço na sua pincelada e o desenho sáe-lhe regular. (...) ³⁹⁵

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1908, inaugurada em 1º de setembro, participam as pintoras Beatriz Pompeo de Camargo, expondo “Armando urupuca”, “Boca do Mato”, “Carmem”, “Meu santinho do céu”, “No pomar”, “Passarinhando” e “Perfil” (aquarela);

Carlota Labouriau, expondo “Meditando”;

Anna da Cunha Vasco, expondo quatro aquarelas: “Mau tempo” (Lagoa de Rodrigo de Freitas), “Paisagem” (Lagoa de Rodrigo de Freitas), “Paisagem” (Silvestre) e “Paisagem” (Silvestre);

Maria da Cunha Vasco expondo quatro aquarelas: duas “Paisagem” (Lagoa Rodrigo de Freitas) e duas “Paisagem” (Silvestre);

Dinorah Carolina de Azevedo, expondo “Estudo”;

Georgina Barbosa Vianna ³⁹⁶, expondo “Um grande cacho de orquídeas”;

Luiza Maurity dos Santos Belart, expondo “Boa merenda”, “Estudo de formas”, “Faceirice de camponesa”, “Meu encanto” e “Uma súplica”;

Marguerite Daun, expondo “Paisagem”;

³⁹⁵ Duque, Gonzaga. Op. Cit. pp. 149-156-158-164.

³⁹⁶ VIANNA, Georgina Barbosa. Nasceu na Cidade de Recife, Estado de São Paulo, foi aluna de Jerônimo Telles Júnior, Henrique Bernardelli e Carlos de Servi, e participou da Exposição do Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco em 1906 (Medalha de Ouro), da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1908, 1919 e 1922 (Menção Honrosa), e do II Salão da Primavera no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, em 1924.

Maria Luiza Pompeo de Camargo³⁹⁷, expondo: “Figos” (aquarela), dois quadros de “Frutas”, “Mesa da cozinha”, “Mesa da sala”, “Pêssegos” (aquarela) e “Últimos raios de sol”;

Regina Veiga, expondo “Hermengada”, “Imigrantes” e “Partida de cricket” (pochade).

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1909, inaugurada em 1º de setembro, participaram as pintoras: Anna Fernandes da Costa³⁹⁸, expondo “Paisagem” (Tijuca, Ponte na Praia Pequena);

Carlota Gondolo Labouriau, expondo “Inseparáveis na miséria”;

Cecília Driendl³⁹⁹, expondo três quadros de “Flores”;

Francisca Emilia Marianno de Campos, expondo “Lutando pela vida”;

Maria Teixeira de Faria⁴⁰⁰, expondo “Jarra com flores” e “Jarrinha com duas rosas”;

Rachel Boher, expondo dois quadros de “Paisagem”;

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1910, inaugurada em 1º de setembro, participam as pintoras Adelia Marques Saldanha, expondo “Retrato”;

³⁹⁷ CAMARGO, Maria Luiza Pompeo de. Natural da Cidade de Campinas, Estado de São Paulo, foi aluna de A. Norfini e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1908.

³⁹⁸ COSTA, Anna Fernandes da. Nascida no Rio de Janeiro e aluna de Henrique Goldsmidt, participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1909.

³⁹⁹ DRIENDL, Cecília. Natural do Rio de Janeiro, onde participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1909.

⁴⁰⁰ FARIA, Maria Teixeira de. Nascida na Cidade de Campos, no Estado Rio de Janeiro, foi aluna de Leopoldino Joaquim de Faria e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1909.

Carlota Gondolo Labouriau, expondo “Estudo para o quadro “Jogo”;

Milly Dernemont⁴⁰¹, expondo duas “Vista de Ipanema”;

Gabriella Costa, expondo “A prece”;

Helena R. Meira⁴⁰², expondo “Avenida Atlântica” (Copacabana), “Chalet na Tijuca”, “Igrejinha”, “Praia de Copacabana”, “Resaca” (Copacabana), “Rosas” e “Uma tarde na Tijuca”;

Rachel Boehr, expondo “A tarde” (Copacabana), “Manhã de sol na Mosella” (Petrópolis) e “Paisagem” (Petrópolis);

Raymunda Delphina da Gama e Costa⁴⁰³, expondo “Preguiçoso” e “Marinha”;

Regina Veiga, expondo “Retrato” e “Tarde de verão”.

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1911, inaugurada em 1º de setembro, participaram as pintoras Amélia Coutinho⁴⁰⁴, expondo seis “Vistas da Itália”, sendo duas de Bieggio, duas de Pinchun e duas de Bosdighiera;

Angelina Agostini, expondo “Moleque de compras” e três “Estudos”;

Barbasan Laguernela⁴⁰⁵, expondo “Trabalho real”;

⁴⁰¹ DERNEMONT, Milly. Nascida na França, foi aluna de Augusto Petit e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1910.

⁴⁰² MEIRA, Helena R. Natural do Rio de Janeiro, foi aluna de Batista da Costa e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1910, 1911 (Menção Honrosa de Segundo Grau) e 1915.

⁴⁰³ COSTA, Raimunda Delphina da Gama e. Nascida no Estado do Pará, foi aluna de Batista da Costa e participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1910.

⁴⁰⁴ COUTINHO, Amélia. Foi aluna de Modesto Brocos e participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1911 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1914 e 1915.

Beatriz Pompêo Camargo, expondo “Paisagem” (Campinas);

Carlota Gondolo Laboriau, expondo “Estudando” e “A predileta”;

Fedora do Rego Monteiro⁴⁰⁶, expondo quatro “Retratos”;

Helena Meira, expondo “Caminho da lagoa” (Copacabana);

Julieta Bicalho⁴⁰⁷, expondo “Depois da chuva (Petrópolis), “Bambus” (Petrópolis), “Neblina” (Petrópolis), “Palatinato” (Petrópolis), “Esboço” (Petrópolis), “Paisagem” (Petrópolis), “Caminho do retiro” (Petrópolis), “Efeitos do ruço” (Petrópolis) e “Maracanã (Tijuca);

M. Pureza Cardoso⁴⁰⁸, expondo “Retrato”;

Felícia dos Santos Nios, expondo “Lição de Catecismo”;

Regina Veiga, expondo “Contos”;

⁴⁰⁵ LAGUERNELA, Barbasan. Nascida na Espanha e domiciliada em Roma. Participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1911.

⁴⁰⁶ MONTEIRO, Fedora do Rego. Nascida na Cidade de Recife, Estado de Pernambuco, estudou na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro com Eliseo Visconti, Zeferino da Costa e Modesto Brocos. Após terminar o curso segue para a Europa e estuda 3 anos em Paris / França, com Gervais e Desiré Lucas. Participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1911 (Menção Honrosa de Primeiro Grau), 1912 (Medalha de Bronze), 1913, 1915, 1916 (Pequena Medalha de Prata), 1917, 1918 e 1927.

⁴⁰⁷ BICALHO, Julieta. Foi aluna de Batista da Costa na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e participou da XVIII Exposição Geral de Belas Artes em 1911 (Menção Honrosa de Segundo Grau) e da XX, em 1913 (Medalha de Bronze), 1915, 1917 e 1919.

⁴⁰⁸ CARDOSO, Pureza. Natural de Sergipe, foi aluna de Galdino Guttmann Bicho e Auguste Petit, tendo participado das Exposições Gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1911, 1914 e 1918, dos Salões Nacionais de Belas Artes em 1924, 1925, 1926 e 1928 (Medalha de Ouro de Terceiro Grau de Belas Artes, em Porto Alegre, Estado do Rio Grande do Sul (1942).

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1912, inaugurada em 1º de setembro, participam as pintoras Angelina Agostini, expondo: “Retrato de Mme. L. B.”, “Hortência” e “Don Pablo”;

Cistello (Vicondessa), expondo “*La grand mère*” e “*Fleurs des Champs*”;

Carlota Gondolo Labouriau, expondo “Descançado” e “Difícil resposta”;

Francisca Azevedo Leão⁴⁰⁹, expondo “Retrato de Mme. O.C.” e “Retrato” (pastel);

Fedora do Rego Monteiro, expondo “Flora” e “Leitura”;

Georgina de Albuquerque, expondo “Azeredo Coutinho”, “Brincando”, “No Parque”, “Divertimento” e “Fantasia”.

Isolina Machado⁴¹⁰, expondo “Retrato de Mme. R.M.G.”, “Ircy” (retrato) e dois estudos de “Paisagens”;

Lebelle⁴¹¹, expondo “Retrato” (pastel);

Laura de Saint- Brisson Corrêa⁴¹², expondo “Rosas” (estudo) e duas “Paisagens” (Águas Férreas);

⁴⁰⁹ LEÃO, Francisca Azevedo. Natural do Rio de Janeiro, foi aluna de José Maria de Medeiros e Henrique Bernardelli, e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1911, 1912 (Medalha de Bronze), 1913, 1927 e 1928.

⁴¹⁰ FÂNZERES, Isolina Machado. Nasceu no Rio de Janeiro em 1889, foi aluna de Batista da Costa, Zeferino da Costa e Eliseo Visconti na Escola Nacional de Belas Artes, e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1916 e 1917. Casou-se com o pintor Fânzeres, Levino de Araújo Vasconcellos que, em 1912, ganhou o Prêmio de Viagem à Europa, e fica em Paris com o marido de 1913 a 1916. Faleceu no Rio de Janeiro em 1931.

⁴¹¹ LEBELLE. Natural de Paris, foi aluna da Academia Joulieu e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1912.

Sylvia Meyer⁴¹³, expondo “Estudo” e “Aspasia”.

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1913, inaugurada em 1º de setembro, participam as pintoras Adelaide Lopes de Souza Gonçalves⁴¹⁴ expondo “Retrato de Mlle. M.L.C.” e “Retrato de Mlle. A.G.”;

Adélia Marques Saldanha, expondo “Il Pastorino”;

América de Souza⁴¹⁵, expondo “Tangerinas” (pastel) e “Uvas e rosas” (óleo).

Angelina Agostini, expondo: “As compras”, “Vaidade⁴¹⁶”, “Costumes portugueses”, “Religiosa”, “Magu” (retrato), “Pepita” e “Rosinha”.

Carlota Gondolo Labourian, expondo “Ao ar livre”;

Fedora do Rego Monteiro, expondo “A carta”;

Francisca Azevedo Leão, expondo dois retratos a pastel “Mlle. L.C.” e “M.P.L.”;

Georgina de Albuquerque, expondo “Perfil” e “No jardim”;

⁴¹² CORRÊA, Laura de Saint Brisson. Natural do Rio de Janeiro, aluna de Batista da Costa e Sebastião Fernandes, participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1912.

⁴¹³ MEYER, Sylvia. Nasceu no Rio de Janeiro em 31 de maio de 1889, foi aluna de Rodolpho Amoêdo, Henrique Bernardelli, Eliseo Visconti e Zeferino da Costa, participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1911 (Menção Honrosa de Primeiro Grau), 1912, 1913, 1914, 1915 (Pequena Medalha de Bronze), 1916 (Pequena Medalha de Prata), 1917, 1918, 1919, 1926 e 1928, e do Salão de Maio, em São Paulo (1938). Faleceu em 1956, aos 66 anos.

⁴¹⁴ GONÇALVES, Adelaide Lopes de Souza. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna de Batista da Costa, Zeferino da Costa, Daniel Berard, Rodolpho Amoêdo e Eliseo Visconti, e participou das Exposições Gerais de Belas Artes de 1913 (Pequena Medalha de Prata), 1915, 1916 e 1917.

⁴¹⁵ SOUZA, América. Participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1913, e foi moradora da Rua Barão de Mesquita, 628.

⁴¹⁶ Coleção Museu Nacional de Belas Artes.

Iracema Orosco, Freire expondo “Mangueiras”, “Paisagem da Tijuca” e “A tarde”;

Julieta Bicalho, expondo “Caminho da Tijuca”, “Palatinado” (Feuópolis), “Mangueiras” (Tijuca), “Latadas” (Tijuca), “Mosella” (Petrópolis) e “Recanto do Palatinado”;

Maria dos Pardos⁴¹⁷, expondo: “Estudo”, “Garoto” e “Pequena estudiosa”;

Sarah Padovani⁴¹⁸, expondo “*San Gonzales*”;

Sylvia Meyer, expondo “Retrato de Mme.S. G.” e dois “Estudos”;

Viscondessa de Cistello, expondo “*Faneuse*” (*S.ta Margueride Normandie*) e “*Antonine*” (*S.ta Margueride Normandie*).

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1914, inaugurada em 1º de agosto, participaram as pintoras Angelina Agostini expondo três “Retratos”, sendo um do Sr. Azevedo Coutinho⁴¹⁹;

Amelia Coutinho, expondo “Fiadeira”, “Cartomante”, “Retrato” e “Napoletana”;

Adelia Marques Saldanha, expondo “Auto Retrato”;

⁴¹⁷ LAGE, Maria Pardos. De nacionalidade brasileira, foi aluna de Rodolpho Amoêdo, e participou das Exposições Gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro desde 1913 (Menção Honrosa de Primeiroo Grau), 1914 (Medalha de Bronze), 1915 (Pequena Medalha de Prata), 1916, 1917 e 1918. Era esposa do Dr. Alfredo Ferreira Lage, fundador do Museu Mariano Procópio, na Cidade de Juiz de Fora, Estado de Minas Gerais. Faleceu em 1928.

⁴¹⁸ PADOVANI, Sarah. Foi aluna da Escola de Belas Artes de Bolonha / Itália, e participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1913 e 1928

⁴¹⁹ Coleção Museu Nacional de Belas Artes.

Angelina de Figueiredo, expondo dois estudos: “*Sous bois*” e “Bananeiras”;

Georgina de Albuquerque, expondo “Mlle. Zulmira de Albuquerque Lima” e três “Canto do Rio” (Niterói),

Iracema Orosco Freire, expondo “Retrato de Melle. R.O.”, “Bambaul”, “Um raio de sol” e “A velha árvore”;

Maria Pardos, expondo “Sem pão⁴²⁰”, “Jardineiro”, “Capataz”, “Espanhola” e “Aniversário”;

Nina Felicio dos Santos (Nios), expondo “Ocaso”;

Pureza Cardoso, expondo dois “Retratos” e “Paisagem”;

Regina Veiga, expondo dois “Estudo de nú” e dois “Estudos de cabeça”, sendo uma de italiana;

Silvya Meyer, expondo três “Retratos”;

Na XXII Exposição Geral de Belas Artes de 1915, inaugurada em 1º de agosto, participam as pintoras Adelaide Lopes de Souza Gonçalves, expondo “Tecendo palha”;

Adélia Marques Saldanha, expondo “Estudo”;

Angelina de Figueiredo, expondo “Efeito de tarde”, “Quaresmeira” e “Casa rústica”;

Suzanne Del’orme⁴²¹, expondo “Vista de Petrópolis”;

⁴²⁰ Coleção Museu Mariano Procópio.

Fedora Rego Monteiro, expondo “Serenidade (margens do Sena - Paris) e “Sol de outono”;

Georgina de Albuquerque, expondo “Retrato de Mlle. Castro Nunes” e “Faceira”;

Iracema Orosco Freire, expondo “Paisagem” e “Interior”;

Iracema Nobrega Dias⁴²², expondo “Um porto de Cabo Frio”;

Maria Pardos, expondo “Esquecimento”, “Chiquinho”, “Luizinha” e “Jardim abandonado”⁴²³;

Regina Veiga, expondo “Estudo de nú”;

Sylvia Meyer, expondo dois “Retratos”. Na Seção de Aquarelas, pastéis e desenho a artista expos quatro “Retratos” e “Oração”.

Na XXIII Exposição Geral de Belas Artes de 1916, inaugurada em 12 de agosto, participam as pintoras Adelia Marques Saldanha, expondo “Copacabana” (Paisagem) e “Marinha”;

Albertina Jardim⁴²⁴, expondo “O maneco”;

Alcina Campos Ferreira⁴²⁵, expondo “Frutas”;

⁴²¹ DEL'ORME, Suzane. Nascida em Paris. Aluna de Augusto Petit, participante da Exposição Geral de Belas Artes em 1915.

⁴²² DIAS, Iracema da Nóbrega. Natural do Rio de Janeiro. foi aluna de Auguste Petit e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1915, 1916, 1917 e 1918.

⁴²³ Coleção Museu Mariano Procópio.

⁴²⁴ JARDIM, Albertina. Nascida em São Paulo. foi aluna de Antônio Rocco e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1916, 1917 (Menção Honrosa de Segundo Grau) e 1918.

Angelina de Figueiredo, expondo “Remanso” (Teresópolis);

Beatriz Pompeo de Camargo, expondo “Nevoeiro” (S. Paulo), “Arraial dos Souza” (S. Paulo), “Tietê Transbordando” (S. Paulo), dois quadros da “Igreja do Sagrado Coração de Jesus” (S. Paulo), “Auto-retrato”, “Cabeça”, “Minha Irmã”, “Rosas”, “Bambús” (Campinas S. Paulo), “Jequitibá”, “Serra da Canteira”, “Rio Atibaia”, “Passagem” (Campinas. São Paulo) e “Canoa” (Rio Atibaia);

Clara Welker⁴²⁶ expondo “Ponto - Rio Tietê”;

Cinira Conceição Morato⁴²⁷, expondo “Auto-retrato”;

Clotilde Rio Branco⁴²⁸, expondo “*Petit-tableau roses-roses*”, “*Petit- tableaux roses- rouges*”, “*Petit tableaux roses-blanches*”, “*Grand vase jasson roses-roses*”, “Legumes” e “*Petit tableaux rose-blanches*”;

Dóra Martins⁴²⁹, expondo “Iracy”;

Isolina Fanzeres, expondo “Cabeça de estudo” (óleo);

Fedora do Rêgo Monteiro, expondo “Tarde de Espanha”, “Retrato de Mlle. Elsa de Oliveira”, “O cego”, “*Vieille Tricoteuse*”, “*Comme au Trefois*”, “A prece”,

⁴²⁵ FERREIRA, Alcina Campos. Natural da Cidade do Porto, Portugal, foi aluna de Auguste Petit e no Rio de Janeiro participou da Exposição Geral de Belas Arts de 1916 e 1917

⁴²⁶ WELKER, Clara. Nascida em São Paulo, aluna de Ângelo Bertoni, participou das Exposições Gerais de Belas Artes em 1916, 1917, 1918, 1919, 1921 e 1922.

⁴²⁷ MORATO, Cinira Conceição. Nascida na Cidade de Piracicaba, Estado de São Paulo, foi aluna de Berthe Worms e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1916.

⁴²⁸ BRANCO, Clotilde Rio. Naturalidade brasileira, participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1916 e 1917.

⁴²⁹ MARTINS, Dora. Natural do Rio de Janeiro, foi aluna de Guilherme Gonçalves Santos e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1916.

“*Le Chapeau rouge*”, “*Veis la lumiere*” (Veneza), “Palácio dos Doges e Campanilho” (Veneza) e dois quadros do “*Rio del Remedios*”;

Georgina de Albuquerque, expondo “Árvore de natal”, “Teresópolis”, “*Five o' clock*”;

Helena P. da Silva⁴³⁰, expondo “O armeiro” (cabeça de expressão);

Ida Schalch⁴³¹, expondo “Begônias” e “Fundo de quintal”;

Iracema da Nobrega Dias, expondo “Marinha” (Paquetá);

Irene Ribeiro França, expondo “Meditando”;

Ivy de Castro⁴³², expondo “Paisagem”;

Laura de Andrade Nogueira⁴³³, expondo “Caboclinha” (estudo) e “Auto-retrato”;

Maria da Glória Campos⁴³⁴, expondo “Vendendo laranjas”;

Maria de Lourdes Campos⁴³⁵, expondo “Refletindo”;

⁴³⁰ SILVA, Helena Pereira da. De nacionalidade brasileira, foi aluna de seu pai, Oscar Pereira da Silva, Jean Paul e Chomer, e participou das Exposições Gerais de Belas Artes em 1916.

⁴³¹ SCHALCH, Ida. Nascida na Cidade de Piracicaba, Estado de São Paulo, em 1882, foi aluna de Joaquim Bueno de Mattos (este, aluno de Almeida Júnior), participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1916 (Menção Honrosa de Segundo Grau) e 1918. Juntamente com Miss Martha Watts, fundadora do Colégio Piracicabano, hoje Universidade Metodista de Piracicaba, representou importante papel na didática artística da região, como professora de desenho e pintura da instituição.

⁴³² CASTRO, Ivy de. Nascida na Inglaterra, foi aluna de Auguste Petit e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1916.

⁴³³ NOGUEIRA, Laura de Andrade. Natural de São Paulo, foi aluna de Batista da Costa e participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1916.

⁴³⁴ CAMPOS, Maria da Glória. Natural de São Paulo, foi aluna de Antônio Rocco e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1916.

Maria dos Pardos, expondo “Conciliadora”⁴³⁶, “Serenidade”, “Pensativa”, “Saloia”, “Convalescente”, “A poesia predileta” e “Flores”;

Rosalina Sabbado⁴³⁷, expondo “Mamão”;

Silvia Meyer, expondo dois “Retratos”, “No toucador”, “Maria”, “Pano verde”, “Chupando o dedo” e “Senador Romano”;

Na Seção de aquarela, pastéis e desenho, participam Adelaide Lopes dos Santos, expondo a pastel “Bordando”, “Retrato de João Luzo”, “*Mademoisell X*” e “D. Camilla”;

Beatriz Pompeo de Camargo, expondo em aquarela “Rio Atibaia” (Campinas) e “Paisagem”;

Dinorah A. de Simas Enéas⁴³⁸, expondo “Perfil de velha” (retrato a sauce) e “D. Sofia” (retrato a sauce);

Georgina de Albuquerque, expondo seis aquarelas de “Teresópolis”;

⁴³⁵ CAMPOS, Maria de Lourdes. Natural de São Paulo, foi aluna de Antônio Rocco e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1916 e 1918.

⁴³⁶ Coleção Museu Mariano Procópio.

⁴³⁷ SABBADO, Rosalina. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna de Auguste Petit e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1916.

⁴³⁸ ENEAS, Dinorah Carolina Azevedo de Simas. Nasceu no Rio de Janeiro em 1890 e a partir de 1905 estudou na Escola de Belas Artes com Henrique Bernardelli, Zeferino da Costa e Daniel Berard. No Curso de Gravura de Medalhas e de Pedras Preciosas recebeu Medalha de Ouro (1912) e Prêmio de Viagem ao Estrangeiro (1913). Em 1914 foi estudar em Roma / Itália, sob a orientação de Augusto Girardet. Participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1908, 1913 (Menção Honrosa), em 1916 (Grande Medalha de Prata) e em 1919 (Medalha de Ouro). Professora Catedrática de Gravura, lecionou na Escola Nacional de Belas Artes durante vinte e dois anos.

Helena P. da Silva, expondo a aquarela “canto do Jardim do Luxemburgo em Paris” (outono);

Izabel Miguelote⁴³⁹, expondo as aquarelas “Rosas” e “Tangerinas”;

Julieta Maia, expondo a guache “Cachoeira de Paulo Afonso” (luar), “Caminho da Caixa d’água Andarahy Grande”, “Montanhas Austrália”, “Montanhas Austrália e Palmeira” e “Paisagem”;

Regina Veiga, expondo “Cabeça de moço” e “Cabeça de velho”;

Solange de Frontin Hesse⁴⁴⁰, expondo a pastel “Frutas” e “Rosas”;

Na XXIV Exposição Geral de Belas Artes de 1917, inaugurada em 12 de agosto, participam as pintoras Adelaide Lopes Gonçalves expondo “Inocência” (pastel);

Adelia Saldanha, expondo “Guaratiba” (marinha);

Albertina Jardim, expondo “Distraída”;

Angelina de Figueiredo, expondo “Derrubada”;

Georgina Barbosa Vianna⁴⁴¹, expondo “Retrato de Angela Barbosa Vianna”;

⁴³⁹ MIGUELOTTI, Izabel. Natural do Rio de Janeiro, foi aluna de Georgina de Albuquerque e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1916 e 1917 (Menção Honrosa de Segundo Grau) e 1919.

⁴⁴⁰ HESS, Solange de Frontin. Nascida na Cidade de Niterói, Estado do Rio de Janeiro, foi aluna de Angelina Agostini e Georgina de Albuquerque, e participou das Exposições Gerais de Belas Artes em 1916, 1917, 1918, 1919, 1920 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1922, 1923 (Menção Honrosa de Primeiro Grau), 1925 (Medalha de Bronze), 1926, 1927 e 1928. Recebeu Medalha de Prata no Salão Feminino de Belas Artes em 1927, e participou de exposições nos EE.UU.



IL. 20. “Exposição de 1917”
 FONTE: Coleção Agenor Rodrigues Valle”

Beatriz de Camargo, expondo “Auto-retrato”, “Perfil” “Várzea de Antártica”

(S. Paulo);

Alcina Campos Ferreira, expondo”Itacurussá” (Estudo de marinha);

Clara Welker, expondo “Crepúsculo” (arrabale de S. Paulo);

Maria Cunha e Mello⁴⁴², expondo “Natureza Morta” e “Frutas”;

Maria Elisa de Frontin⁴⁴³, expondo “dois estudos de “Flores” (pastel);

Emilia Marchesini⁴⁴⁴, expondo “Natureza morta”;

⁴⁴¹ VIANNA, Georgina Barbosa. Nascida em Pernambuco, foi aluna de Telles Junior, De Servi e A. Parreiras.

⁴⁴² MELLO, Maria Cunha e. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna de Eugênio Latour e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1917.

⁴⁴³ WERNECK, Maria Elisa de Frontin. Natural do Rio de Janeiro, foi aluna de Georgina de Albuquerque e participou das Exposições Gerais de Belas Artes em 1917 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1918, 1919 e 1920 (Menção Honrosa de Primeiro Grau)

Izolina Fânzeres expondo “Paisagem de inverno”;

Fedora Monteiro, expondo: “*Petit fille aux hortensias*”, “*Sermente d’amor, Après l’étude*” e “Retrato de minha mãe”;

Fleury de Barros⁴⁴⁵, expondo “Retrato”;

Solange Frontin Hesse, expondo “Estudo” (Begônias);

Georgina de Albuquerque, expondo “Perfume”, “Retrato”, “A pose”, “*Pierrot*” (aquarela), “Cambuquira” (aquarela), “Interior” e “A boneca”;

Izabel Miguelote, expondo “Estudo”;

Julieta Bicalho, expondo quatro paisagens de “Petrópolis”;

Julieta Maia⁴⁴⁶, expondo “Rio Amazonas”, “Seca” e “Itapacy” (Baía do Rio de Janeiro);

Luiza Garcia⁴⁴⁷; expondo “Retrato” e “Trepadeira”;

Maria Pardos, expondo “Dalila” e “Estudo de nú”;

Maria Guimarães⁴⁴⁸, expondo “Copacabana” (estudo marinha);

⁴⁴⁴ MARCHESINI, Emília. Natural de Pernambuco, foi aluna de Georgina de Albuquerque, De Servi, Telles Júnior e Antônio Parreiras, tendo participado das Exposições Gerais de Belas Artes em 1917, 1918, 1926 (Menção Honrosa de Primeiro Grau) e 1928.

⁴⁴⁵ BARROS, Lucíola Fleury de. Natural da Cidade de Nova Friburgo, Estado do Rio de Janeiro, foi aluna de Auguste Petit e participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1917 e 1918.

⁴⁴⁶ MAIA, Julieta. Nasceu no Rio de Janeiro, foi aluna de José dos Reis Carvalho e Insley Pacheco, e participou da Exposição Geral da Escola nacional de Belas Artes em 1917.

⁴⁴⁷ GARCIA, Luiza. Nasceu no Rio de Janeiro, foi aluna de Georgina de Albuquerque e participou da Exposição Geral de 1917.

⁴⁴⁸ GUIMARÃES, Maria. Natural de Granada, Espanha, foi aluna de Auguste Petit e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1917.

Annita Malfati⁴⁴⁹, expondo “Lalive”;

Iracema Nobrega Dias⁴⁵⁰, expondo “Cascadura”;

Regina Veiga expondo dois “Retratos”;

Clotilde do Rio Branco⁴⁵¹, expondo “*Chrysantèmes et roses*”;

Silvia Meyer, expondo três “Retratos” e “Cubana” e “Freira”;

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1918, inaugurada em 12 de agosto, participam as pintoras Adelia Saldanha, expondo “O fumante” e “Passagem”;

Albertina Jardim, expondo “Obediência”;

Annita Malfati, expondo “Retrato”;

Beatriz de Camargo, expondo “Auto-retrato”, “Perfil”, “Bairro de Sant’Anna” (S. Paulo), “Miniatura”, “Trecho de S. Paulo”, “Bairro da Luz” (S. Paulo) e “Rosas”;

⁴⁴⁹ Malfatti, Anitta Catarina. Nascida em São Paulo em 1896, teve orientação artística de sua mãe, também pintora, Betty Malfatti, que dava curso particular. Sua casa era frequentada por parentes (do ramo materno, os Krug) envolvidos com arte, e pelos amigos artistas da época. No final de 1910 segue para a Alemanha onde, na Academia Real de Berlim (então Capital da Alemanha) frequenta as aulas de desenho, perspectiva e história da arte, orientada por Bischoff Culin e Fritz Brugger. Retornou ao Brasil em 1914 e logo depois foi para os EE.UU., onde frequentou a Art Students League e a Independent School of Arts (Nova Iorque). Retorna ao Brasil em 1916, e no final de 1917 faz sua primeira Exposição Individual, que foi acerbamente criticada por Monteiro Lobato. Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e Mário de Andrade saem em sua defesa em artigos. Participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro de 1917, 1918 e 1919, e da I Semana de Arte Moderna Brasileira de São Paulo (no saguão do Teatro Municipal), em 1922. O Governo do Estado de São Paulo lhe confere bolsa de estudos, e então ela segue para Paris / França em 1923, quando tem contato com Léger, Matisse e Fujita.

⁴⁵⁰ DIAS, Iracema Nobrega. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna de Auguste Petit e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1917 e 1918.

⁴⁵¹ BRANCO, Clotilde do Rio. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna de Batista da Costa, Louis Guédý Cauris Julien, e participou da Exposição geral de Belas Artes em 1917.

Clara Welker, expondo “Tietê”;

Clotilde Gerardet⁴⁵², expondo “Sul Palatino”, “Villa Romana” (estudo de reflexo), “*Rose e Ginestre*” (fra I ruderi), “*Angio-L'olizandro di convento*”, “*Vialetto d'Anzio*”, “*La Strata di Anzio*” e “*Anzio*” (impressão matinal);

Emilia Marchesini, expondo “Retrato” (estudo), “Quietude” e “Sítio Nortista”;

Esther Lins⁴⁵³, expondo “O escoteiro”;

Fedora Rego Monteiro, expondo “Vendedor de louça” (costumes de Pernambuco);

Georgina de Albuquerque, expondo: “Jardim florido”, “O carnet de baile”, “Preparativos”, “Serra dos Orgãos” (Teresópolis) e “A grande árvore” (Passa quatro);

Ida Schalch, expondo: “Quintal” (Colégio Piracicabano), “Ruth” (estudo), “Corredor” (Colégio Piracicabano) e “Ovos”;

Iracema Dias, expondo “Retrato”;

Irene França, expondo “Margarida Pensativa”, “Natureza Morta” e “Retrato”;

Luciola Fleury, expondo “Retrato de Mlle. A.F.” e “Retrato de A.P.”;

⁴⁵² GERARDET, Clotilde. Nasceu em Roma / Itália, onde foi aluna do Instituto de Belas Artes. Participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1918.

⁴⁵³ LINS, Esther. Natural de Minas Gerais, foi aluna de Auguste Petit e participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1918.

M. Pureza Cardoso, expondo “Inocência”;

Maria Eliza Frontin Werneck, expondo “Retrato”;

Maria L. Campos, expondo “A’espereita”;

Maria Pardos, expondo: “Zuleika⁴⁵⁴”, “Primeira separação” e “Auto-retrato⁴⁵⁵”;

Mariquita Campos⁴⁵⁶, expondo “... e ainda nada do automóvel” e “Retrato da Exma. Sra. Renata Torres de Carvalho”;

Noemi Perez⁴⁵⁷, expondo “Alameda silenciosa”;

Odila Martins Ferreira⁴⁵⁸, expondo “Retrato”;

Regina Veiga, expondo “*Danaë*” e “*Brodeuse*”;

Silvia Meyer, expondo “Retrato do tenor Bergamaschi em Pagliacci” e “*Mademoiselle Yvone*” e “Retrato”;

Solange de Frontin Hess, expondo: “Paisagem” (Morro do Mundo Novo), “Orquídias” e “Retrato” (estudo);

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1919, inaugurada em 12 de agosto, participaram as pintoras Amelia Sabino de Oliveira⁴⁵⁹, expondo “Moinho”;

⁴⁵⁴ Coleção Museu Mariano Procópio.

⁴⁵⁵ Ver IL. 10.

⁴⁵⁶ CAMPOS, Mariquita. Natural de São Paulo, participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1918.

⁴⁵⁷ PEREZ, Noemi. De nacionalidade brasileira, foi aluna de Antônio Rocco e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1918.

⁴⁵⁸ FERREIRA, Odilla Martins. Nascida em Minas Gerais, foi aluna de Carlos Oswald e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1918 e do Salão Nacional de Belas Artes de 1922.

Annita Malfatti, expondo “*Toilette*”;

Beatriz de Camargo, expondo: “Cabeça”, “Auto-retrato”, “Paisagem” (fazenda Santa Maria -Campinas) e “Miniatura”;

Clara Welker, expondo “Neblina” (Trecho do Tietê S. Paulo);

Cely Carvalho de Brito⁴⁶⁰, expondo “A ambrosia” e “Legumes”;

Georgina de Albuquerque, expondo “A Família”, “Dúvida”, “O leque verde”, “Pensativa”, “Campo em flor” (Passa Quatro - Minas), “Curva de rio” (Passa Quatro - Minas) e “Manhã na fazenda” (Passa Quatro - Minas);

Georgina Barbosa Viana, expondo “Estudo”;

Irene França, expondo “Indolência”;

Isabel Miguelote, expondo “Retrato”;

Julieta Bicalho, expondo “Tarde no Piabarra” (Petrópolis), “Morro do meu vizinho” (Petrópolis), “Gaivotas” (Macaé), “Praia Campista” (Macaé), “Tarde de Macaé” e “Obras abandonadas” (Matriz de Petrópolis);

Maria Elisa de Frontin Werneck, expondo “*Cheveux d'argent*”;

Maria Herminia Lisbôa, expondo “*Il belisario di Saracenesco*”;

⁴⁵⁹ OLIVEIRA, Amélia Sabino de. Natural do Rio de Janeiro, foi aluna do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro orientada por William Zadig. Estudou em Paris com Amadeo Zani e Bernneteau. e participou das Exposições Gerais de Belas Artes em 1919, e em 1922 recebe Menção Honrosa de Segundo Grau.

⁴⁶⁰ BRITTO, Cely Carvalho de. Natural do Rio de Janeiro, participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1919.

Ottila Lindenberg⁴⁶¹, expondo “Estudo” (S. Paulo), “Escada de quintal” e “Tirando água”;

Regina Veiga, expondo “Retrato” e “Primeira dúvida”;

Silvia Meyer, expondo “Retrato de Melle. San Juan”, “O Leque branco” e “Reverü”;

Solange de Frontin Hess, expondo “Gitana” e “Cabeça de velho”.

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1920, inaugurada em 12 de agosto, participaram as pintoras Cecil Clark Davis⁴⁶² expondo “Senhora Stewart” e “Codessa Mande de Provana”;

Georgina de Albuquerque, expondo “Manhã de Sol”, “Meiguice”, “fantasia”, “Faceira” e “*Chagrin d'amor*”;

Hedwiges Witte⁴⁶³, expondo “Rua Westphalia” (Petrópolis);

Irene França, expondo “Estudo interrompido” e “Desânimo”;

Julia Ferreira Pinto⁴⁶⁴, expondo “*Tzigane*”;

Maria Elisa de Frontin Werneck, expondo “Interrogação”;

⁴⁶¹ LINDENBERG, Ottília. Natural de São Paulo, participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro de 1919 (Menção Honrosa), do III Salão Paulista de Belas Artes (1936), da Exposição de Artes Plásticas da Sociedade Brasileira de Belas Artes (Rio de Janeiro / 1948) e do II Salão Feminino de Belas Artes do Rio de Janeiro.

⁴⁶² DAVIS, Cecil Clark. De nacionalidade americana, participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1920.

⁴⁶³ WITTE, Hedwiges. Natural do Rio de Janeiro, foi aluna de H. Baluschehek, em Berlim / Alemanha e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1920.

⁴⁶⁴ PINTO, Júlia Ferreira. Natural de Lisboa / Portugal, foi aluna de Greno e Conceição Silva, e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1920.

Maria Herminia Lisbôa, expondo “Marinha” (Italia) e “Cabeça” (desenho);

Regina Veiga, expondo “Retrato”, “Depois da pose” e “O pássaro morto”;

Solange de Frontin Hess, expondo “Retrato de Mlle. A. H.”;

Zina Aita⁴⁶⁵, expondo “Rosa”;

Na XXVIII Exposição Geral de Belas Artes de 1921, inaugurada em 12 de agosto, participam as pintoras Adelia Marques Saldanha, expondo “O fumante”;

Clara Welker, expondo “Guanabara” e “Bananeiras de Campos” (E. S. Paulo);

Georgina de Albuquerque, expondo “Acácias” e “Risonha”;

Hilda Sodré Borges⁴⁶⁶, expondo “Recordando”;

Haydéa Lopes⁴⁶⁷, expondo “Meditando”;

⁴⁶⁵ AITA, Zina. Nasceu na Cidade de Belo Horizonte, Estado de Minas Gerais em 1900, e lá iniciou seus estudos e exposições incentivada por Anníbal Mattos, pintor e historiador de arte. Tendo sido pintora e ceramista, suas obras são até hoje referencial histórico para estudos sobre a arte moderna no Brasil, uma vez que foi uma das expositoras da Semana da Arte Moderna (1922), no saguão do Teatro Municipal de São Paulo. Participou das Exposições Gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1920 e 1922, onde fez exposições individuais a partir de 1923, participando também do Salão da Primavera (1923 e 1924). Foi para a Europa em 1923 (aluna de Galileo Chini / Florença) e depois fixou-se em Nápoles / Itália, onde comprou uma fábrica de cerâmica e fez parte da Diretoria da Associação de Senhoras Artistas. Suas obras foram adquiridas pelo governo italiano, e até pelo Rei Humberto II da Itália, e algumas delas estão expostas no Museu de Arte Moderna de São Paulo, no Museu de Arte Moderna de Belo Horizonte e no Museu de Cerâmica, em Faenza / Itália. Teodoro Braga, Mário da Silva Britto, Araci Amaral e Márcio Sampaio são críticos e historiadores interessados em sua vida e suas obras. Faleceu em Nápoles / Itália, em 1968.

⁴⁶⁶ BORGES, Hilda Sodré. De nacionalidade brasileira, foi aluna de Mário Túlio e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1921.

⁴⁶⁷ LOPES, Haydéa. De nacionalidade brasileira, foi aluna da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, e participou da Exposição Geral de Belas Artes em 1921, 1922, 1923 (Menção

Irene R. França, expondo “Idade dos sonhos” e “Hortênsias”;

Margarida de Souza Magalhães⁴⁶⁸, expondo “Cachópa”;

Marietta Galiez⁴⁶⁹, expondo “Cravos e frutas” e “Nelly”;

Na Exposição Geral de Belas Artes de 1922⁴⁷⁰ participaram as pintoras

Adelia Marques dos Saldanha, expondo “A mãezinha”;

Angelina de Figueiredo, expondo “Tronco secular”;

Christina Capper Alves de Souza⁴⁷¹, expondo “A coisinha da bisavó”;

Edith Maria Pinheiro de Aguiar Thiel⁴⁷², expondo “Retrato de Mme.W”

(desenho á sanguine), “Retrato de Mlle. M” (desenho á sanguine), “Retrato ao ar livre” e “estudo”;

Honrosa de Segundo Grau), 1924 (Menção Honrosa de Primeiro Grau), 1925 (Medalha de Bronze), 1926 e 1927.

⁴⁶⁸ MAGALHÃES, Margarida de Souza. De nacionalidade brasileira, foi aluna de Emília Santos Braga, e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1921.

⁴⁶⁹ GALLIEZ, Marietta. Natural do Rio de Janeiro, foi aluna de Carlos Oswald e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1921 em 1922.

⁴⁷⁰ Exposição comemorativa do Centenário da Independência.

⁴⁷¹ SOUZA, Christina Capper Alves de. Nascida no Pará, foi aluna de Pouguerau, Ferrier e Sylvestre, e participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1922.

⁴⁷² THIEL, Edith Maria Pinheiro de Aguiar. Nascida na Cidade de Berlim, então Capital da Alemanha, mas de nacionalidade brasileira, recebeu iniciação artística de Batista da Costa, Rodolpho Chambelland e Rodolpho Amoêdo, na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e, mais tarde, de Joseph Noel, em Roma / Itália, e de Pagés, no Atelier Joulieu, em Paris / França. Participou do Salão Nacional de Belas Artes desde 1922 - obtendo Medalha de Bronze (1923) e Medalha de Prata (1924) - até 1928. Participou do Salão Paulista de Belas Artes (1939 / Pequena Medalha de Prata, e 1946 / Grande Medalha de Prata). Deu aulas particulares de pintura na Cidade do Rio de Janeiro.

Georgina de Albuquerque, expondo “Manaca”, “Colhendo flores”, “Efeito de sol”, e “Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência⁴⁷³”. No catálogo, aparece a seguinte explicação para o quadro:

“Convocou - se o Conselho de Estado para o dia 1º de Setembro (ou 2), às 10 horas da manhã. Já estavam todos ministros presentes no Paço. Fez José Bonifácio a exposição verbal do estado em que se achavam os negocios publicos, e concluiu dizendo que não era mais possivel permanecer naquella dubiedade e indecisão, e que para salvar o Brasil cumpria que se proclamasse immediatamente a sua separação de Portugal. Propoz então que se escrevesse a D. Pedro que sem perda de tempo puzesse termo alli mesmo em São Paulo a uma situação tão dolorosa para os brasileiros. Todos os ministros applaudiram o alvitre, e com elles emulou no entusiasmo a Princeza Real). Rocha Pombo. História do Brasil. Vol VIII - pag. 743”.



IL. 21. “Sessão do Conselho de Estado”. Georgina de Albuquerque
FONTE Museu Histórico Nacional.

⁴⁷³ Encontra-se no Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro.

Georgina Vianna, expondo “Verão em pesqueira”, “Estudo em branco”, “A doentinha” e “Retrato de Mme. P.”;

Haydea Lopes, expondo duas aquarelas: “A cigarra” e “Primavera”;

Irene França, expondo “Flores”;

Luiza Brabo de Andrade⁴⁷⁴, expondo “Estudo de interior”, “Canto de *atelier*” e “Dális”;

Maritta Galliez, expondo “Trecho do parque do Palácio do Catete”, “Tarde” e “Estudo de interior”;

Palmyra Pibernat Pedra⁴⁷⁵, expondo “auto-retrato”;

Sarah Villela Figueiredo⁴⁷⁶, expondo: “Auto-retrato”, “Retrato da Snrta. N.C.”, “Retrato da Snrta. A.C.” e “Leleta”;

⁴⁷⁴ ANDRADE, Luísa Brabo de. Nasceu no Rio de Janeiro, estudou pintura com Carlos Reis em Lisboa, frequentou a École des Beaux Arts e Atelier Joulieu, de Paris, e participou do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1922 (Menção Honrosa), 1923 e 1945.

⁴⁷⁵ DOMENECH, Palmyra Pibernat Pedra. Natural da Cidade de Uruguaiana, Estado do Rio Grande do Sul, foi aluna de Batista da Costa e Rodolpho Chambelland na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, e participou do Salão Nacional de Belas Artes de 1922, 1923, 1924 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1925, 1926 (Menção Honrosa de Primeiro Grau), 1927, 1928, 1929 e 1930, do Salão da Primavera no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro (1924) e do Salão de Outono em 1926, também no Rio de Janeiro. Era casada com o pintor Domenech, Manuel Bas.

⁴⁷⁶ FIGUEIREDO, Sarah Villela de. Nasceu em São Paulo em 22 de fevereiro de 1901, veio residir no Rio de Janeiro, onde entrou para a Escola Nacional de Belas Artes em 1917, orientada por Modesto Brocos e Rodolpho Chambelland, e um pouco mais tarde Henrique Bernardelli, em seu curso particular. Participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1922 (Medalha de Bronze), 1923, 1924 (Pequena Medalha de Prata), 1925, 1926 (concorreu ao prêmio de viagem), 1927 (Grande Medalha de Prata), 1928 e 1930. Obteve Medalha de Bronze no Salão Paulista de 1938. Foi casada com o então famoso engenheiro Figueiredo, Nestor de. Faleceu em 1958 no Rio de Janeiro.

Olga Mary Sasseti Noellner⁴⁷⁷, expondo: “Lavadeira do castelo”, “trecho do castelo” e “Velhas mangueiras” (Jardim Botânico);

Solange de Frontin Hess, expondo “Néca”;

Viscondessa de Cistello, expondo: “Mulher e flores”, “Vaso com flores” e “Ladeira”;

Zina Aita, expondo “Retrato”;

Clara Welker, expondo: “Silvestre”, “Poesia da tarde” (Saco de São Francisco”) e “Paisagem rústica”;

Na XXX Exposição Geral de Belas Artes de 1923, inaugurada em 12 de agosto, participaram as pintoras Áurea Vianna Palmeira⁴⁷⁸, expondo três “Estudos”, sendo um de paisagem;

Marguerite Flori Bracet⁴⁷⁹, expondo “*La Bible*”;

Edith Maria Pinheiro de Aguiar Thiel, expondo “Retrato de Mme. I.P.A.”, “Retrato do Dr.A.C.”e “Medalhão Luiz XV” (pastel);

Solange de Frontin Hess, expondo “Entre flores”;

⁴⁷⁷ NOELLNER, Olga Mary Sansetti. De nacionalidade brasileira, participou da Exposição Geral de Belas Artes de 1922, 1923 a 1928, e 1930.

⁴⁷⁸ PALMEIRA, Áurea Vianna. De nacionalidade brasileira, participou do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1923, II Salão Primavera no Liceu de Artes e Ofícios em 1924, no Rio de Janeiro, e do Salão da Sociedade dos Artistas Nacionais, no Palácio da Cultura, em 1968, também no Rio de Janeiro.

⁴⁷⁹ BRACET, Marguerite Flori. Nasceu em Paris / França, e residiu no Rio de Janeiro, onde participou do Salão Nacional de Belas Artes em 1923 e 1924.

Georgina de Albuquerque, expondo: “Fim de passeio”, “Balcão florido” e “Na praia”;

Haydea Lopes, expondo “Palácio tranquilo”, “Largo do Machado” e “Rua Indiana”;

Luiza Brabo de Andrade, expondo “No salão azul”, “No *atelier* do Mestre” (Lisboa) e “Cravos e frutas”;

Olga Mary Noellner Pedroza, expondo “Estrada florida”, “Cemitério e Igreja da Boa Morte” (Barbacena - Minas) e “Caminho do Rosário” (Ouro Preto - Minas);

Palmira Pibernat Pedra, expondo “Solidão” e “Cabeça” (sanguínea);

Perovina Giancesse⁴⁸⁰, expondo “Retrato da senhorita A.B” (pastel), “Antes do baile”, “Cabeça de expressão” e “O grande chapéu (pastel);

Sarah Villela Figueiredo, expondo “Maruf” e “Retrato da senhorita L.B.”;

Na XXXI Exposição Geral de Belas Artes de 1924, inaugurada em 12 de agosto, participaram as pintoras Margarite Flori Bracet, expondo “A primeira filha”;

Edith de Aguiar, expondo: “Jeune fille en robe rose”, “Gitana” e “De minha janela”;

⁴⁸⁰ GIANESSE, Perovina. De nacionalidade brasileira, foi aluna de D. Faillutti e Oscar Pereira da Silva, e participou do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1923.

Elaine Antonia Sanceau⁴⁸¹, expondo “Trecho do Passeio Público”, “Avenida O. Botelho” (Teresópolis), “Ladeira do Ascurra”, “Paisagem de Teresópolis”, “Legação da Columbia” (Águas Fervidas) e “Ladeira” (Cosme Velho);

Solange de Frontin Hess, expondo “No terraço”;

Georgina de Albuquerque, expondo “Retrato da senhora R.O.F.”, “Recordações” e “Flor silvestre”;

Gilda Moreira⁴⁸², expondo dois “Retratos” (pastel);

Haydea Lopes, expondo “Mocidade em flor”, “Romantismo”, “A visita” e “Cabra-cega”;

Hedwig Gieseher⁴⁸³, expondo “Vista de Petrópolis” e “Retrato de menino”;

Irene França, expondo “Nas horas de lazer”;

Joanna Pawiwna de Oven Grentner⁴⁸⁴, expondo “Cerejas” (óleo);

⁴⁸¹ SANCEAU, Elaine Antônia. Nascida na Inglaterra, foi aluna de Eliseo Visconti e participou dos Salões Nacionais de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1924, 1925 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1926 e 1928.

⁴⁸² MOREIRA, Gilda. De nacionalidade brasileira, foi aluna de Batista da Costa e Rodolpho Chambelland, e participou do Salão Nacional de Belas Artes de 1924, 1925 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1926 (Pequena Medalha de Prata), 1927 e 1928.

⁴⁸³ GIESECHER, Hedwig. De nacionalidade alemã, foi aluna de Richtes e Mac Kelsen, participou do Salão Nacional de Belas Artes em 1924.

⁴⁸⁴ GRENTNER, Joanna Pawiwna de Oven. De nacionalidade russa, estudou na Academia Strogeneff, de Moscou / Rússia e participou do Salão Nacional de Belas Artes de 1924.

Olga Mary Pedrosa, expondo “Irmão das almas” (Bom Jesus - Ouro Preto), “Manhã de verão”, “Chafariz” (Casa de Marília - Ouro Preto), “Ave-Maria” e “Manhã na floresta” (Paineiras);

Palmira Pibernat Pedra, expondo três retratos “Minha irmã”, “Minha mãe” e “Sr.J.M.”;

Puresa Cardoso, expondo: “Campo de Santana”, “Velhos troncos” e “Casa de palha”;

Sarah Villela Figueiredo, expondo dois retratos: Retrato da Sra. C. S. J.” e “Retrato do Sr. F. G. A.”;

Suzana Mesquita⁴⁸⁵, expondo “Um estudo” e “*Le Petit hollaindais*”;

Yvone Visconti⁴⁸⁶, expondo “Retrato”, “Adão e Eva”, “Repouso” e “Paisagem”.

⁴⁸⁵ MESQUITA, Suzana de. Nascida na Argentina, foi aluna da Escola de Belas Artes, e participou do Salão Nacional de Belas Artes em 1924, 1926 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1927 (Menção Honrosa de Primeiro Grau) e 1928 (Pequena Medalha de Prata).

⁴⁸⁶ VISCONTI, Yvonne D'Ângelo ... CAVALLEIRO. Nasceu em Saint-Hubert / França, em 1901, filha de Visconti, Louise D'Ângelo e Visconti, Eliseo, naturalizando-se brasileira. Seu pai iniciou-a na pintura, e ela mais tarde colaborou com ele na realização dos painéis do Palácio do antigo Conselho Municipal, Rio de Janeiro, tendo sido, anteriormente, também aluna de André Lhote. Participou do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1924 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1925 (Menção Honrosa de Primeiro Grau), 1926, 1927 (Pequena Medalha de Prata) e 1928. Na Escola Politécnica do Rio de Janeiro especializou-se em arte decorativa de 1935 a 1937. Casou-se com Cavalleiro, Henrique, pintor também aluno de seu pai, e faleceu em 1965 no Rio de Janeiro.

Na XXXII Exposição Geral de Belas Artes de 1925, inaugurada em 12 de agosto, participaram as pintoras Angelina de Figueiredo Delphim Pereira expondo “Tarde de inverno” (Teresópolis);

Dirce Benites Mendes⁴⁸⁷, expondo “Regresso da praia” e “Tarde no Leme”;

Edith de Aguiar, expondo “Auto-retrato” e “Retrato de Mlle. R. A. P.”;

Elaine Antonia Sanceau, expondo: “Volta do passeio”, “Trecho do jardim do antigo Hotel Bessa”, “Canto” (Cosme Velho) e “Pinheiros” (Teresópolis);

Solange de Frontin Hess, expondo “Retrato de Mme. H.P.” e “O leque de plumas” e “Flores”;

Georgina de Albuquerque, expondo “No terraço”, “Decepção”, “Procissão no Rio Paraíba” (São João da Barra) e “O segredo da flor”;

Haydea Lopes Santiago, expondo: “Galanteira”, “A valsa”, “A entrevista”, “Riacho” (Porto Alegre) “O papagaio” e “Praia do Arpoador”;

Helena de Frontin Hess⁴⁸⁸, expondo: “A carta”, “Retrato de Mme. A. W.”, “Retrato de Mme. M.M.” e “Recanto íntimo”;

Irene França, expondo “Mês de Maria”;

⁴⁸⁷ MENDES, Dirce Benites. Nascida no Rio Grande do Sul, participou do II Salão da Primavera no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, em 1924, e do Salão Nacional de Belas Artes de 1925, 1927 (Medalha de Bronze), 1928 e 1930 (Pequena Medalha de Prata).

⁴⁸⁸ HESS, Helena de Frontin. De nacionalidade brasileira, foi aluna de Georgina de Albuquerque e participou das Exposições Gerais de Belas Artes em 1925.

Julieta de Moura Modesto Guimarães (Leleta) ⁴⁸⁹, expondo “Natureza morta”, “Odette”, “O mosqueteiro” e “Aitú”;

Maria Francelina de Barro Barreto Falcão ⁴⁹⁰, expondo dois quadros a carvão “Bananeiras” e “Bambús”;

Olga Mary Pedrosa, expondo “Preparativos para festa”, “Solidão” e “Bairro das lavadeiras”. (Morro do Castelo);

Palmira Pabernat Pedra, expondo “Retrato da senhorita Maria Ferreira”, “Retrato do Sr. J. de A.”, “Retrato do Sr. A.L” e “Cigana”;

Puresa Cardoso, expondo “Minha mucama costurando”;

Roselli Koch Torres ⁴⁹¹, expondo: “O Álbum” e “Pensativa” (sanguínea).

Ruth da Cunha Machado ⁴⁹², expondo “O Martírio de Santa Filomena”. e “Enlevo de mãe”;

⁴⁸⁹ GUIMARÃES, Julieta de Moura Modesto (Leleta). De nacionalidade brasileira, foi aluna de Henrique Bernardelli e participou do Salão Nacional de Belas Artes em 1925.

⁴⁹⁰ FALCÃO, Maria Francelina de Barros Barretto. Natural de Pernambuco, foi aluna de Eliseo Visconti. No Rio de Janeiro participou do II Salão da Primavera (1924), do Salão de Outono (1926), e das Exposições Gerais de Belas Artes de 1925, 1926 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1927 (Medalha de Bronze), 1928 e 1930.

⁴⁹¹ NEGRO, Rosell Torres del. Nascida na Cidade de Campos, Estado do Rio de Janeiro, estudou na Escola Nacional de Belas Artes e participou do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1925 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1926 (Medalha de Bronze), 1927 (Pequena Medalha de Prata em Pintura, e Menção Honrosa de Segundo Grau para Escultura), 1928 e 1930 postumamente - faleceu em 30 de outubro de 1929.

⁴⁹² MACHADO, Ruth da Cunha. De nacionalidade brasileira, foi aluna de José Maria de Medeiros e participou do Salão Nacional de Belas Artes de 1926.

Sarah Villela Figueiredo, expondo “Retrato do Dr. José Marianno Junior”, “Retrato da senhorita S. Moscoso”, dois “Auto-Retrato”, “Carlota”, “Sylvia”, “ZéZé”, “Magú” e “Nair”;

Yvone Visconti, expondo “Em férias”, “Primavera”, “Leitura”, “O chefe” e “A boneca”;

Elza Alencar Araripe Milanez Za Mahra⁴⁹³, expondo “Arabe”;

Wanda Spaeth⁴⁹⁴, expondo “Dama”;

Na XXXIII Exposição Geral de Belas Artes de 1926, inaugurada em 12 de agosto, participam as pintoras Adelaide Desierto Nascimento⁴⁹⁵ expondo “Vitória Regia” (Jardim Botânico);

Candida G. Cerqueira⁴⁹⁶, expondo “Retrato”;

Diva de Moura Ferreira⁴⁹⁷, expondo dois quadros do “Jardim Botânico”;

⁴⁹³ MILANEZ, Elza Alencar Araripe (Za Mahra). Participou do Salão Nacional de Belas Artes em 1925.

⁴⁹⁴ TURATTI, Wanda Spaeth. De nacionalidade brasileira, foi aluna de Batista da Costa e Rodolpho Chambelland, e participou do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1925 (Menção Honrosa de Primeiro Grau), 1926 1927 (Medalha de Bronze), 1928 e 1930.

⁴⁹⁵ NASCIMENTO, Adelaide Desierto.

De nacionalidade brasileira, foi aluna de Batista da Costa, Augusto Bracet, Rodolpho Chambelland e Lucílio de Albuquerque, e participou do Salão Nacional de Belas Artes de 1926, 1927 e 1928.

⁴⁹⁶ CERQUEIRA, Cândida de Gusmão. Nasceu na Cidade de Campos, Estado do Rio de Janeiro, foi aluna da Escola Nacional de Belas Artes orientada por Lucílio de Albuquerque, e participou do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1927 e 1930.

⁴⁹⁷ FERREIRA, Diva de Moura. De nacionalidade brasileira, foi aluna de Rodolpho Amoêdo, Batista da Costa e Augusto Bracet e participou do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1926.

Edith de Aguiar, expondo “Claro escuro” (renascimento), “Elsa” (pastel), “Retrato de minha mãe” (pastel), “Anemonas” (pastel), “Dormideiras” (pastel) e “Estudo”;

Elaine Antonia Sanceau, expondo “Horas tranquilas”, “Paisagem” e “Suissa brasileira”;

Emilia Marchesine, expondo “Opilado” e “Flores”;



Il. 22. “Dia de verão”. Georgina de Albuquerque
FONTE: Museu Nacional de Belas Artes.

Georgina de Albuquerque, expondo “Dia de verão”, “Mal-me-quer” e “Alta na encruzilhada”; Gilda Moreira, expondo “Alegria de viver” e “Implorando”;

Haydea Lopes Santiago, expondo “Hora da missa. Igreja de Santo Antonio”, “O portão da chácara”, “O romance”, “Galinheiro”, “Os pombos” e “Tarde de verão”;

Hilda Eisenlohr⁴⁹⁸, expondo “Retrato” (pastel), “Estudo” (pastel) e “Estudo” (óleo);

Hilda Soares Torres⁴⁹⁹, expondo duas “Natureza morta” e “cabeça”;

Irene Ribeiro França, expondo “Flor de mansarda” e “Bananeiras”;

Maria Francelina de Barros Barreto Falcão, expondo: “Sertanejo”, “Flores” e “Cabeça de velho”;

Mirian Falcão Lima⁵⁰⁰, expondo “Begônia” e “Jardim Botânico”;

⁴⁹⁸ CAMPOFIORITO, Hilda Helena Eisenlohr. Natural da Bahia, onde nasceu em 03 de agosto de 1901, pai alemão médico e mãe suíça, foi aluna de Augusto Bracet, Rodolpho Chambelland e M. Broco na Escola Nacional de Belas Artes de 1923 a 1929. Participou do Salão Nacional de Belas Artes em 1926 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1927 (Medalha de Bronze), 1928 e 1929. Casa-se com o pintor Quirino Campofiorito em março de 1929. Fez cursos de aperfeiçoamento em Roma e Paris. Retorna ao Brasil em 1935, e no mesmo ano, bem como em 1938, participa do Salão Nacional de Belas Artes, neste último recebendo Medalha de Prata, além da Exposição Internacional da Califórnia / EE.UU. Teodoro Braga e José Maria dos Reis Júnior fazem referência a esta artista, que completou 90 anos em 1991, conheceu Sarah Villela de Figueiredo e Georgina de Moura Andrade Albuquerque, Olga Mary Pedrosa, Suzana Mesquita, Yvone Visconti, Francisca de Azevedo Leão, Gilda Moreira. Faleceu em 16 de janeiro de 1997.

⁴⁹⁹ TORRES, Hilda Soares. De nacionalidade brasileira, foi aluna de Rodolpho Amadeo e participou do Salão Nacional de Belas Artes em 1926, 1927 (Menção Honrosa de Segundo Grau) e 1928.

Odelli Castello Branco⁵⁰¹, expondo “Estudo” e “Mlle. Flores”;

Olga Mary Pedrosa, expondo “Chuva de ouro”, “Velha Chácara” (Cosme Velho), “Amor à antiga”, “Agonia do Castelo”, “Igreja de S. Francisco” (Morro do Castelo. 1567), “Porta de Sacristia” (Petrópolis), “Rua Santo Agostinho” (Rio), e “O Itacolomi ao por do sol” (Ouro Preto);

Palmira Pibernat Pedra, expondo “O Mestre”, “Retrato da Sra. D. P.” e “Ciganinha”;

Puresa Cardoso, expondo “*No boudoir*”;

Roselli Koch Torres, expondo “O pó de arroz” e “Retrato da srta. C.T.”;

Sara Costa⁵⁰², expondo dois “Estudos” (crayon);

Sarah Villela Figueiredo, expondo “Prof. Henrique Bernardelli”, “Dr. Amaury Medeiros” e “Sra. Fonseca Costa”;

Solange de Frontin Hess, expondo “Retrato de Mlle. H.F.H” e “Flores”;

Suzana Mesquita, expondo “Estudo de cabeça”;

Silvia Meyer, expondo “Menina e moça”, “*Renards Bleus*”, “Cabeça de moça” e “Lia”;

⁵⁰⁰ LIMA, Míriam Falcão. Foi aluna de Rodolpho Amoêdo e Rodolpho Chambelland, e participou do Salão Nacional de Belas Artes em 1926 e 1935.

⁵⁰¹ BRANCO, Odelli Castello. Aluna de Modesto Brocos, Rodolpho Amoêdo e Rodolpho Chambelland, participou do Salão Nacional de Belas Artes em 1926 (Menção Honrosa de Segundo Grau), 1927 (Menção Honrosa de Primeiro Grau), 1928 e 1930.

⁵⁰² COSTA, Sarah. Nascida no Brasil, participou do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1926.

Yvone Visconti, expondo “Primeira comunhão”, “Retrato” e “Paisagem (Copacabana);

Zelia Ferreira⁵⁰³, expondo “Estudo” (carvão);

Wanda Turatti, expondo “Carinho fraternal”.

Na XXXIV Exposição Geral de Belas Artes de 1927, inaugurada em 12 de



IL.23. “Exposição de 1927”. (“Para Todos”)

FONTE: Coleção Agenor Rodrigues Valle.

⁵⁰³ FERREIRA, Zélia. De nacionalidade brasileira, foi aluna de Lucílio de Albuquerque, Auguste Bracet e Rodolpho Chambelland, e participou do Salão Nacional de Belas Artes em 1926 e 1927.

agosto, participaram as pintoras Adelaide Desierto Nascimento expondo “Recanto florido”;

Anna Teixeira da Silva⁵⁰⁴, expondo “Paisagem” (Jardim Botânico) e “Cabeça” (estudo);

Candida de Gusmão Cerqueira, expondo “Retrato” e “Estudo” (pastel);

Dirce Benites Mendes, expondo: “Manhã em Copacabana”, “A hora do chá”, “Meditação”, “No Jardim”, “Cabeça de criança” dois “Estudos” (carvão);

Edith de Aguiar, expondo : “Bonitinha”, “Triptico da dança” e “Retrato de João Fausto de Aguiar”;

Fedora Rego Monteiro, expondo “Retrato da senhorita D.B.”;

Francisca de Azevedo Leão, expondo: dois “Retratos”, “Flores e Mangas” dois quadros de “Flores”, “Flores e Frutas”, “Rosas” e “Orquídeas”;

Georgina de Albuquerque, expondo: “Domingo na Quinta da Boa Vista”, “Juventude”, “Nú” e “Brasileiro”;

Gilda Moreira, expondo “Manhã de Junho em Santa Tereza” e “Retrato de Mme . Ribas Carneiro”;

Haydéa Lopes Santiago, expondo “Veranistas”, “A volta”, “Os namorados” e “Casa Branca”;

⁵⁰⁴ SILVA, Anna Teixeira da. De nacionalidade brasileira, foi aluna de Modesto Brocos e Rodolpho Amoêdo, e participou do Salão Nacional de Belas Artes de 1927.

Hilda Eisenlohr, expondo “Nú”, “Natureza morta” e “Minhas jarras”;

Hilda Soares Torres, expondo “Margaridas”;

Isabelle M. Teixeira de Mello⁵⁰⁵, expondo “Fantasia bahiana” e “Canto de salão”;

Lila Martins⁵⁰⁶, expondo “Estudo” (crayon);

Louise Visconti⁵⁰⁷, expondo quatro aquarelas: “A boneca”, “O castiçal”, “A compoteira” e “As maçãs”;

Maria Francelina de Barros Barreto Falcão, expondo “Pensando no baile”, “Na varanda”, “Manhã tropical”, “Azaléas” (Jardim Botânico), “Noeme”, “Estudo” (carvão), “Jardim Botânico” (carvão) e “Rosas singelas” (crayon);

Muriel Josephine Cockel⁵⁰⁸, expondo dois quadros de “Natureza morta”;

Odelli Castello Branco, expondo “Maria Antonia”, “La presumida”, “Chapeuzinho azul” e “Cabeça de moça”;

⁵⁰⁵ MELLO, Izabelle Matin Teixeira de. De nacionalidade brasileira, foi aluna de Almeida Júnior e participou do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1927 (Menção Honrosa), 1928 e 1936, do Salão do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (Porto Alegre / 1940).

⁵⁰⁶ MARTINS, Lila. De nacionalidade brasileira, foi aluna de Antônio Rocco e participou do Salão Nacional de Belas Artes de 1927.

⁵⁰⁷ VISCONTI, Louise D'Ângelo. Nascida em Paris, França, em 1882, foi aluna do pintor Eliseo Visconti. Veio para o Brasil casada com ele, naturalizando-se brasileira. Aquarelista especialista em natureza morta, também pintava paisagens a óleo, e participou do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1927, 1928 (Medalha de Bronze), 1930 e 1934 (Medalha de Prata). Faleceu em Teresópolis, Estado do Rio de Janeiro, em 1954.

⁵⁰⁸ COCKEL, Muriel Josephine. De nacionalidade brasileira, foi aluna de Antônio Rocco e participou do Salão Nacional de Belas Artes em 1927.

Olga Mary Pedrosa, expondo “Fazenda abandonada” (Estado do Rio);

Palmira Pibernat Pedra, expondo “O colega Bas Domeneck”, “Angélica”, “Flor dos pampas” e “Frutas”;

Roselli Koch Torres, expondo “Oração da manhã”, “Natureza morta”, “Primavera”, “Depois do carnaval”, “Sumaré e o Morro do vintem”, “Na cadeira de balanço” (sanguínea) e “No jardim”;

Sarah Villela Figueiredo, expondo “Sra. Cleonice Prates”, “Vaidosa⁵⁰⁹”, “Estudo do nú”, “Pintor Marques Junior”, “Zilah”, “Primavera”, “Sra. Cordélia Agostini”, “Laura Schiller Villela”, “Sta. Laura Suarez”, “Dr. J. Mariano Junior” e “Dr. Homero Prates”;

Solange de Frontin Hess, expondo “O vaso de mimosas”;

Suzana Mesquita, expondo “Cabeça”, “Estudo” e “*Nuage-Rouge*”;

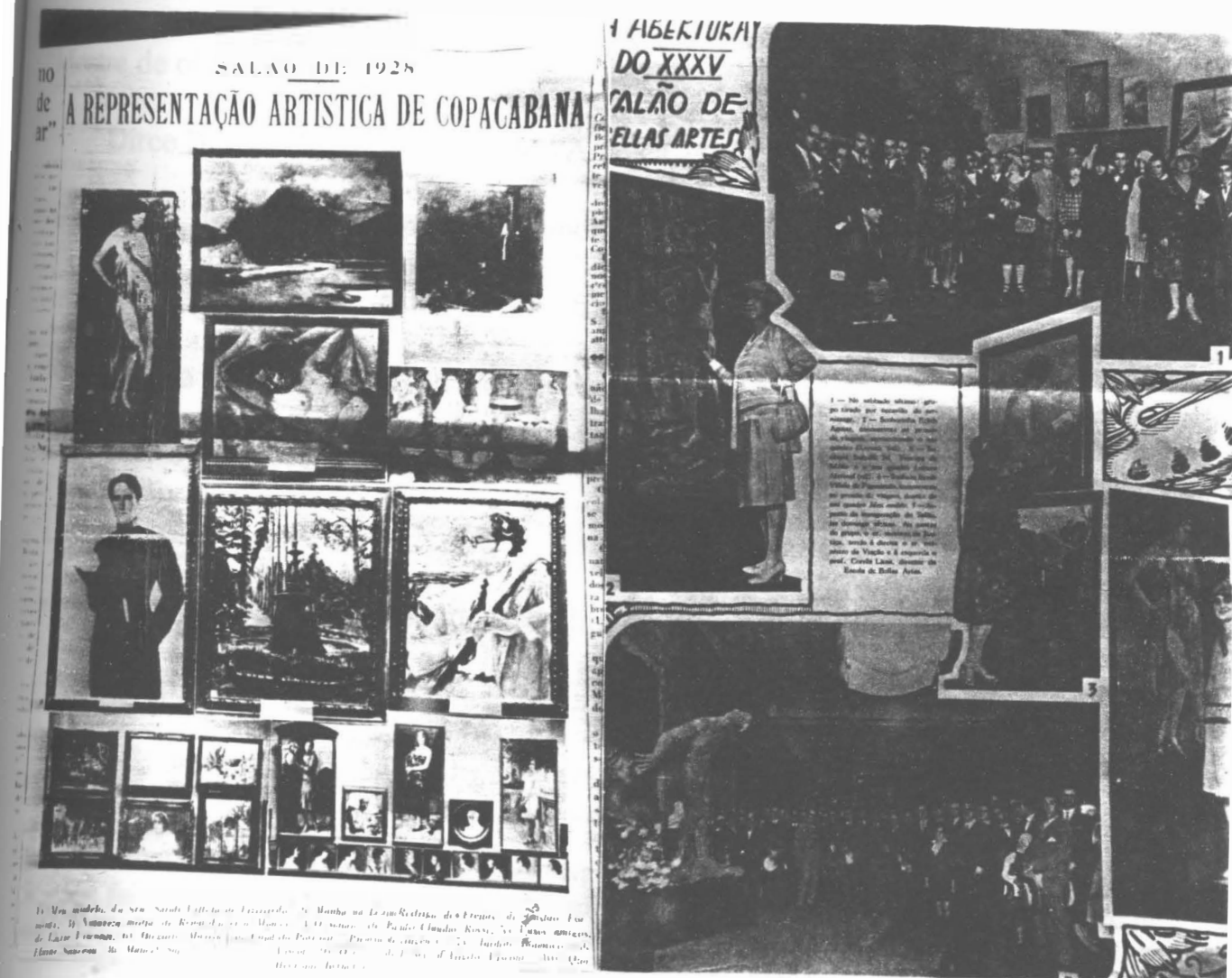
Wanda Turatti, expondo “Ruth”, “Guiomar” e “Genoveva” (Fuzain);

Yvone Visconti, expondo “Santa Cecília” e “Meus Pais”, “O livro de histórias”, “Hannibal Porto Filho”, “Raios de sol” e “Volta do passeio”;

Zelia Ferreira, expondo “Estudo” e “Retrato de Roberto Marx” (carvão);

⁵⁰⁹ Ver IL. 28.

Na XXXV Exposição Geral de Belas Artes de 1928, inaugurada em agosto,



IL. 24. “Salão de 1928” (“Beira Mar”). IL. 25. “Salão de 1928”. (s/i)
 FONTE: Coleção Agenor Rodrigues Valle.

participaram as pintoras Adelaide Desierto Nascimento expondo “Roseiral vivente”;

Angelina de Figueiredo Delphim Pereira, expondo “Canto de quintal”;

Camilla F. Alvares de Azevedo⁵¹⁰, expondo “Vaso de flores”;

Celina Cintra Pego de Faria⁵¹¹, expondo “Auto-retrato”, “Cabeça de velha” e

“Mestre de obras”;

Dirce Benites Mendes, expondo “A maçã”, “O chale azul” e “Saudosa”;

Edith de Aguiar, expondo “Dinorah” (nú), “Natureza morta” (harmonia veneziana), “Paisagem” e “Mlle. E. S. (retrato);

Egydia Ameruso⁵¹², expondo “Natureza morta”;

Elaine Sanceau, expondo “Jardim Botânico”, “Laranjeiras” (trecho) e “Leblon”.

Emilia Marchesini, expondo “Sombra e luz”;

Flora Silva⁵¹³, expondo duas “Natureza morta”;

⁵¹⁰ AZEVEDO, Camilla Teixeira Álvares de. Natural da Cidade de Campos, Estado do Rio de Janeiro, foi pintora, ceramista e professora. Estudou na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, com orientação de Georgina de Albuquerque e participou ativamente dos Salões Nacionais de Belas Artes em 1928 e 1929, sendo que recebeu Menção Honrosa de Primeiro Grau e Medalha de Bronze, respectivamente. Em 1942 participou da Grande Exposição de Belas Artes promovida pelo Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Apresentadas em Paris, suas peças de cerâmica em estilo marajoara despertaram atenção.

⁵¹¹ FARIA, Celina Cintra Rego de. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna de Henrique Bernardelli e participou do Salão Nacional de Belas Artes em 1928.

⁵¹² AMERUSO, Egydia. Nascida em São Paulo, foi aluna de Antônio Rocco, e expôs no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1928.

⁵¹³ SILVA, Flora. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna de José dos Santos e participou do Salão Nacional de Belas Artes de 1928.

Francisca de Azevedo Leão, expondo “Sueca”, “Melancia”, “Frutas”, “Chá”, “Flores”, “Cajús” e “Compras”;

Georgina de Albuquerque, expondo “Ordenança”, “O avental branco”, “Na roça”, “O papagaio de *faience*” (aquarela) e “A estatueta moderna” (aquarela).

Gilda Moreira, expondo “Borboletas” e “Sinfonia”;

Grace Adelaide West⁵¹⁴, expondo “Dama francesa”, “Percimones”, “Chrysantemos”, “Uvas de Trapiche”;

Hilda Eisenlohr, expondo “Primavera da vida”, “Lírios” (estudo decorativo) e “Efeito de luz”;

Hilda Soares Torres, expondo “Primavera”;

Irene Ribeiro França, expondo “Sorte ingrata”;

Isabelle M. Teixeira de Mello, expondo “Leitura matinal” (nú);

Lelia Souza⁵¹⁵, expondo “Dorinha” (retrato);

Louise Visconti, expondo “Vasos amigos”, “Lembranças”, “Flores” e “Refeição frugal”;

⁵¹⁴ WEST, Grace Adelaide. Nascida na Inglaterra, foi aluna de Laurent e M.C., e participou do Salão Nacional de Belas Artes de 1928 (Medalha de Bronze) e 1929.

⁵¹⁵ SOUSA, Lélia. Nascida no Rio Grande do Sul, foi aluna de Almeida Júnior e participou do Salão Nacional de Belas Artes de 1928.

Maria Francelina de Barros Barreto Falcão, expondo: “Misticismo”, “Recanto de jardim”, “Manhã de junho”, “Estudo” (carvão), “Palmeiras” (desenho) e “Retrato”;

Maria Rigobello⁵¹⁶, expondo “Natureza morta”;

Odelli Castello Branco, expondo “O tamborzinho”;

Olga Mary Pedrosa, expondo “Histórias da Bá”, “Promessa” e “Se fosse dor tudo na vida...” (Manoel Bandeira);

Palmyra Pibernat Pedra, expondo “Frutas” e “Mangas”;

Puresa Cardoso, expondo “Mocidade florida”;

Renata Eugenia Mounier⁵¹⁷, expondo quatro “Natureza morta” e “*Moukere*”;

Roselle Torres Del Negro, expondo: “Nortista”, “Artes” e “Cigana”.

Sadie M. Taves⁵¹⁸ expondo “Devaneio”;

Sarah Padovani, expondo três quadros de natureza morta: “Laranjas”, “Couve-flor” e “Maçãs”;

Sarah Villela Figueiredo, expondo “Meu modelo”, “Marina”, “Sta. Mercedes Nicolussi”, “Dr. Plinio Olyntho” e “Cabeça espanhola”;

⁵¹⁶ RIGOBELLO, Maria. Nascida em São Paulo, foi aluna de Modesto Brocos e participou do Salão Nacional de Belas Artes em 1928.

⁵¹⁷ MOUNIER, Renata Eugênia. De nacionalidade brasileira, foi aluna de Henrique Bernardelli e participou do Salão Nacional de Belas Artes de 1928 (Menção Honrosa de Segundo Grau) e 1930 (Menção Honrosa de Primeiro Grau).

⁵¹⁸ TAVES, Sadie M. Nascida na Cidade de Niterói, Estado do Rio de Janeiro, foi aluna de Georgina de Albuquerque e participou do Salão Nacional de Belas Artes de 1928.



IL. 26. “Meu modelo”. Sarah Villela”.
FONTE Coleção Agenor Rodrigues Valle

Solange de Frontin Hess, expondo “O vaso de ninféa”, “Velho tamarineiro” e
“Ar.livre”;

Suzana de Mesquita, expondo “Recostada”, “Espreguiçando” e “Estudo ao ar
livre”;

Silvia Meyer, expondo “Infante”, “Marinheiro napolitano”, “Lia” e “Feiticeira”;

Wanda Turatti, expondo “Sta. Julieta de Macedo”, “Sta. Lina Carrieri” e “Leitura”;

Yolanda Torres, expondo “Retrato de africano” e “Retrato de menina”;

Yvone Visconti, expondo “Pintor Manoel Santiago”, “Pintora Haydêa Santiago”, “Minha mãe”, “No meu jardim”, “Minha tia”, “Violinista” e “Maçãs”;

Na XXXVI Exposição Geral de Belas Artes de 1929, inaugurada em 12 de agosto, participaram as pintoras Camilla F. Alvares de Azevedo, expondo “A espera” e “Girassois”;

Elisabeth B. Bahiana⁵¹⁹ (Lisette), expondo “Flores”;

Georgina de Albuquerque, expondo “Romance” e “Na praia”;

Grace Adelaide West, expondo “Tarefa diaria”, “Caixa com miniaturas sobre marfim: Senhora inglesa, Inocência, Menina inglesa e Senhora com chapéu”, “Caixa com miniaturas: senhora alemã, Quakeress e Campones italiano”;

Henriqueta Mendes de Almeida⁵²⁰, expondo “Mamoeiro”;

⁵¹⁹ BAHIANA, Maria Elisabeth Boher (Lisette). Natural do Rio de Janeiro, onde participou do Salão Nacional de Belas Artes em 1929 e 1930.

⁵²⁰ ALMEIDA, Henriqueta Mendes. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna de Georgina de Albuquerque e participou do Salão Nacional de Belas Artes de 1929.

Hilda Eisenlohr Campoflorito, expondo “Minha mãe” (retrato) e “Natureza morta”;

Ignez M. L. Correa da Costa⁵²¹, expondo “Retrato” (pastel) e “Rosita” (pastel);

Irene Ribeiro França, expondo “Retrato da violoncelista Carmen Braga” e “Mocidade”;

Louise Visconti, expondo: “Hortências” (aquarela), “A boneca” e “Estátuas”;

Lucilia Fraga⁵²², expondo: “Rosas”, “Limas” e “Crisântemos”;

Maria Francelina de Barros Barreto, expondo “Retrato”, “Primavera” e “Estudo”;

Odelli Castello Branco, expondo “Diva” (retrato) e “Mme. C. B.” (retrato);

Olga Mary Pedrosa, expondo “Ladeira do Castello”;

R. E. Hadden⁵²³, expondo “*Billie thinking*”;

⁵²¹ COSTA, Ignez Maria Luiza Corrêa da. Nascida em Cuiabá, Mato Grosso, foi aluna de M Brocos, Rodolpho Chambelland, Gilda Moreira e de Cunha e Melllo, tendo participado do Salão Nacional de Artes Plásticas em 1929 e 1930.

⁵²² FRAGA, Lucília. De nacionalidade brasileira, foi aluna de Pedro Alexandrino, participou do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1929 (Menção Honrosa) e em 1930 (Pequena Medalha de Prata); participou do Salão Paulista de Belas Artes (Pequena Medalha de Prata / 1938, Grande Medalha de Prata / 1939 e Pequena Medalha de Ouro / 1969), e do Salão de Santos (1970).

⁵²³ HADDEN, Rhoda Edith. Nascida na Inglaterra, foi aluna de Alfred Praga e Georgina de Albuquerque, e participou das Exposições Gerais de Belas Artes em 1929 e do Salão Nacional de Belas Artes em 1933 (Menção Honrosa) e 1935 (Medalha de Bronze), em 1940 do Salão do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (Porto Alegre) e do II Salão Feminino de Belas Artes no Rio de Janeiro.

Renata Eugenia Mounier, expondo “Natureza morta”, “Meditação” e “Estudo”;

Roselle Torres Del Negro, expondo “Cabeça” (pastel);

Sarah Villela de Figueiredo expondo, “Glycia Serrano” (Miss Espirito Santo) e “Dr. Theodureto Nascimento”;

Solange de Frontin Hess, expondo “Entre palmas” e “No terraço”;

Suzana Mesquita, expondo “Cantarolando” e “Estudo”;

Yvone Visconti, expondo “Os Dois Irmãos”;

Wanda Turatti, expondo “Bisavó”;

Na XXXVII Exposição Geral de 1930, participaram as pintoras Annita Fraga⁵²⁴, expondo “*Nha Chomasia*”;

Camilla Teixeira Alvares de Azevedo, expondo “Maria do Carmo” (retrato);

Candida Gusmão Cerqueira, expondo “Mancha”;

Cordelia Delfino de Amorim Lima⁵²⁵, expondo “Um retrato”;

Dirce Benites Mendes, expondo “Ar livre” e “Cigana”;

Elisa de Almeida⁵²⁶, expondo “No jardim”;

⁵²⁴ FRAGA, Annitta. Nascida em São Paulo, foi aluna de Pedro Alexandrino, e participou do Salão Nacional de Belas Artes de 1930, do VIII Salão Paulista de Belas Artes (Medalha de Bronze / 1943) e do IX Salão de Belas Artes de Santos, em 1970.

⁵²⁵ LIMA, Cordélia Delfino de Amorim. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna de Almeida Júnior e participou do Salão Nacional de Belas de 1930 (Menção Honrosa) e 1933 (Medalha de Bronze)

⁵²⁶ ALMEIDA, Elisa de. Nascida no Rio de Janeiro, foi aluna de Georgina de Albuquerque e participou do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1930.

Eunice Margarido da Silva⁵²⁷, expondo “Vendedora de aves”.

Georgina de Albuquerque, expondo “No cafetal”, “Roceiras⁵²⁸” e “Olhos azuis”.

Heloise do Rego Barros⁵²⁹, expondo “Depois do tenis”.

Ignez Maria Luiza da Costa, expondo “Retrato de Marilú” (pastel).

Laurinda Pacheco de Carvalho⁵³⁰, “Mulata” (desenho a carvão);

Lucilia Fraga, expondo “Rosas Brancas” e “Zinias”;

Louise Visconti, expondo “O Pachadinho”, “Flores” e “Hortências”;

Maria Delfino Amorim Lima⁵³¹, expondo “Retrato de D. Joanna Delfino dos Santos”;

Maria Elisabeth Boher Bahiana, expondo “Retrato da Sta. D.L.”;

Maria Francelina de B. Barreto Falcão, expondo “Retrato de M^{lle}. I. A. em seu costume regional” (Finlandez), “Alvorada” e “Hora do catecismo”;

Odelli Castello Branco, expondo “Flores de salão” e “Moacyr Medina” (retrato);

⁵²⁷ SILVA, Eunice Margarido da Silva. Nascida em São Paulo, foi aluna de Antônio Rocco e participou do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1930 (Medalha de Bronze)

⁵²⁸ Coleção Museu de Belas Artes.

⁵²⁹ BARROS, Heloise do Rego. Nasceu em Niterói, Estado do Rio de Janeiro, foi aluna de Georgina de Albuquerque e participou do Salão Nacional de Belas Artes de 1930

⁵³⁰ CARVALHO, Laurinda Pacheco de. Natural do Rio de Janeiro, aluna de Rodolpho Amoêdo e de Cunha e Mello, participou do Salão Nacional de Belas Artes de 1930.

⁵³¹ LIMA, Maria Delfino Amorim. Natural do Rio de Janeiro, foi aluna de Almeida Júnior e participou do Salão Nacional de Belas Artes em 1930 (Menção Honrosa de Primeiro Grau), 1933 (Medalha de Bronze) e 1934 (Medalha de Prata)

Olga Mery, expondo “Nú”;

Palmyra Pedra Domenech, expondo “Auto-retrato”;

Renata Eugenia Mounier, expondo “Perfil” e “Flores e frutos”;

Rosalita C. Mendes de Almeida⁵³², expondo “Setenta e oito anos” e “Um minuto de repouso”;

Roselli Torres del Negro, expondo “Meu jardim” (pastel);

Sarah Villela de Figueiredo, expondo “Retrato do poeta Olegario Marianno”, “Retrato do escultor Humberto Cozzo” e “Auto-retrato”;

Yolanda Torres, expondo “Velha beata”;

Wanda Turatti, expondo “Elza”.

5.2. PRODUÇÃO PLÁSTICA: REALISMO BURGUEÊS

Ao longo dos tempos, não se constituía em absolutamente nova a imagem do real, em arte, vista como alvo a ser atingido para se conhecer o verdadeiro. Geralmente, em arte, o real tem acompanhado os degraus ascendentes da escalada social, onde o pessoal prevalece sobre o grupal. Os grupos personalistas sempre

⁵³² ALMEIDA, Rosalita C. Mendes. Natural do Rio de Janeiro, foi aluna de Georgina de Albuquerque. Expôs no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1930

fizeram arte com veracidade menor ou maior, mostrando as certamente diversas etapas da história.

Realidade, no setor artístico, possui maleabilidade irregular, algumas vezes descrita como postura, da mesma maneira que a aceitação de uma verdade objetiva é descrita, algumas vezes, como tipologia ou metodologia.

Cubista, fantástico, fotográfico, mágico, social e socialista⁵³³ perfazem o elenco de catalogação do realismo, sendo que José Teixeira Leite⁵³⁴ é um dos autores que menciona também o realismo burguês, expressão de Aleska Celebonovic, em contrapartida ao realismo social⁵³⁵, representado pelas mulheres-artistas que participaram, ativamente, com suas obras, das Exposições Gerais da Escola Nacional de Belas Artes.

Como vimos, a temática da expositoras era de espírito realista, predominando retratos⁵³⁶ e paisagens.

A arte de fazer retratos deve ser estudada com atenção pelos pesquisadores, face a seu envolvimento não só com o teor artístico e iconográfico, como também à luz de sua contribuição para o entendimento das diversas épocas de uma sociedade,

⁵³³ Read, Herbert. O significado da arte. Lisboa: Ulissea, 1967. p. 385.

⁵³⁴ Leite, José Roberto Teixeira. Dicionário crítico da pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

⁵³⁵ Ver Oliveira, Míriam. Op. Cit. p. 95.

⁵³⁶ É obviamente impossível estimar em números as encomendas de retrato a óleo importante meio de subsistência para pintores durante o Segundo Reinado e a Primeira República. Ver sobre o mercado de retratos em Durand, José Carlos. Op. Cit. p. 41.

seus usos, costumes, trajes, formas de vida e, acima de tudo, o indivíduo, pessoalmente, dentro do meio. O realismo teve um profundo efeito na obra das artistas. A fotografia contribuiu para a sua representação fiel e exata da realidade.



IL. 27. "Vaidosa". Fotografia. IL. 28. "Vaidosa". Óleo/tela.

FONTE: Coleção Agenor Rodrigues Valle.

Em seu vasto e teórico Tratado da Pintura, Leonardo da Vinci sugere, em primeira mão, que a paisagem sejam lições a respeito de cidades, campos, morros, mares, rios, lagos, céu. Nos séculos XIX e XX, sendo de costume a pintura a céu

aberto, a natureza assumia diversificação de formas mais naturais: seja mais luminosa, no caso do impressionismo, seja mais colorida, no caso do pós-impressionismo. Os impressionistas⁵³⁷ exibiam, como estandarte de suas inquietações, as dificuldades com a luminosidade, assim, não tinham como enxergar o colorido da maneira pela qual os pós-impressionistas o faziam, mas, de uma forma especial, utilizavam, convicta e apaixonadamente, a sabedoria científica de que dispunham. Até então, a natureza, reproduzida entre quatro paredes, apesar de estudada antecipadamente, prosseguia seu curso conforme as regras estipuladas pelas diversas épocas, respectivamente, sendo que os pintores, via de regra, pertenciam à falange dos adeptos de tonalidades próximas - isocromia - como um grande contingente de pintoras mencionadas⁵³⁸.

As mulheres-artistas da burguesia reproduziam o cotidiano: familiares e pessoas íntimas, o lar, arredores da casa, recantos de férias, impressões de viagens com a família, sendo que, geralmente, os retratos representavam a si mesmas ou outras mulheres, e as visões do lar giravam em torno das salas femininas.

⁵³⁷ Sobre mulheres impressionistas ver Delafond, Marianne e Sainsanlieu, Marie-Caroline Les femmes impressionistes: Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Berthe Morisot. Paris: La Bibliothèque des Arts, 1993. Ver também Marchesseau, Daniel. Marie Laurencin: cent oeuvres des collections du Musée Marie Laurencin au Japon. Suisse. La Fondation Pierre Gianadda, 1993.

⁵³⁸ Sobre a evolução do estudo de retratos e paisagem em Motta, Edson. Fundamentos para o estudo de pintura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. pp. 121- 131.



IL. 29. "Sarah Villela e Nestor de Figueiredo".
FONTE: Coleção Agenor Rodrigues Valle.

Por ter tido origem na atenção dispensada aos verdadeiros fenômenos palpáveis, e representado-os com objetividade, em ambas as formas pretendia-se que fosse realista a grande maioria das artes plásticas. A veracidade em arte abonava a aceitação de seus princípios, igualmente como o positivismo frente à filosofia.

Primeiramente, a pintura realista tem o tema como característica, sendo que é conhecido o fato de os realistas julgarem a pintura uma forma objetiva de arte,

constituindo-se da reprodução de objetos verdadeiros, realmente palpáveis. Para eles, coisas ou assuntos abstratos, cuja invisibilidade requisesse a presença da imaginação, não faziam parte do âmbito da pintura, razão pela qual o fator mais destacado do realismo pictórico seja a atualidade dos teores, pelo fato de, no passado ou no presente, terem sido passíveis da interferência da visão do artista. Assim sendo, no que diz respeito à ambientação diária e sequencial, os realistas são, realmente e de fato, os relatores do cotidiano. Uma vez que nossas mulheres-artistas faziam parte do elitismo⁵³⁹, normal é a reprodução do ambiente em que circulavam - representando a burguesia-, a ausência de um recado social e manifestação de tendência política.

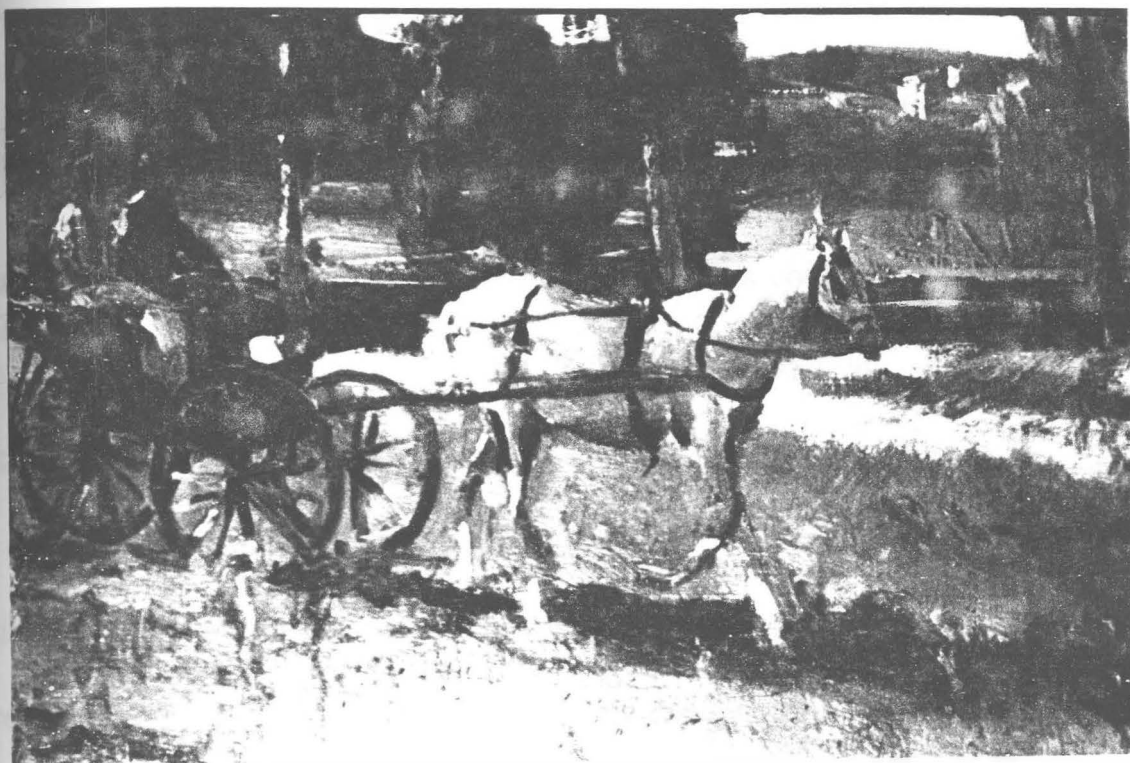
As obras das pintoras podem nos reverter totalmente à época, descritas como de pintura de gênero⁵⁴⁰, facilitando a ampliação do significado da linguagem, que ocorreu durante os anos da Primeira República. Ana e Maria da Cunha Vasco, Maria Pardos, Haydéia Santiago, Sarah Villela, Georgina de Albuquerque, para citar apenas algumas, fizeram, possivelmente, retratos de pessoas populares escolhidas

⁵³⁹ "Em síntese, a elite não só realizava a obra de arte como a valoriza, porque da mesma estirpe cultural são seus admiradores, não esporádicos". Silva, H. Pereira. Arte, povo e elite. Rio de Janeiro: Baptista de Souza, s/d. p. 104.

⁵⁴⁰ "A pintura de gênero refere-se a cenas de vida cotidiana, figuras reunidas nos interiores de salões, tabernas ou ao ar livre, cujos motivos podem ser os mais elegantes e sofisticados, cenas de reuniões sociais ou de copa e cozinha. (...) A pintura de gênero parece ter sido propiciada pelo gosto de retratos característicos. Os retratos flamengos e holandeses já eram, muitos deles, em princípio, uma espécie de pintura de gênero, pois a representação de personagens incluía, ao mesmo tempo, um quadro significativo da vida cotidiana em gestos afetuosos ou em ligação à profissão de modelos. Havia intensão que ia além da fisionomia, propriamente. Motta, Edson. Op.Cit. pp. 131-2.

dentro de seu círculo social, sendo que algumas até são, flagrantemente, intencionais quanto à reprodução de figuras do relacionamento.

A fidelidade às sensações visuais diretas, ou a contemporaneidade dos assuntos, são elevados ao máximo pelos impressionistas que começam a aparecer e, também, pelos próprios realistas, sendo que a pintora Georgina de Albuquerque é considerada figura representativa da arte impressionista brasileira.



IL.30. "A charrete" Georgina de Albuquerque.
FONTE: Coleção Museu Nacional de Belas Artes.

Para Wölfflin “Seria difícil indicar o ponto onde termina o estilo “puramente pictórico” e onde começa o impressionismo”⁵⁴¹

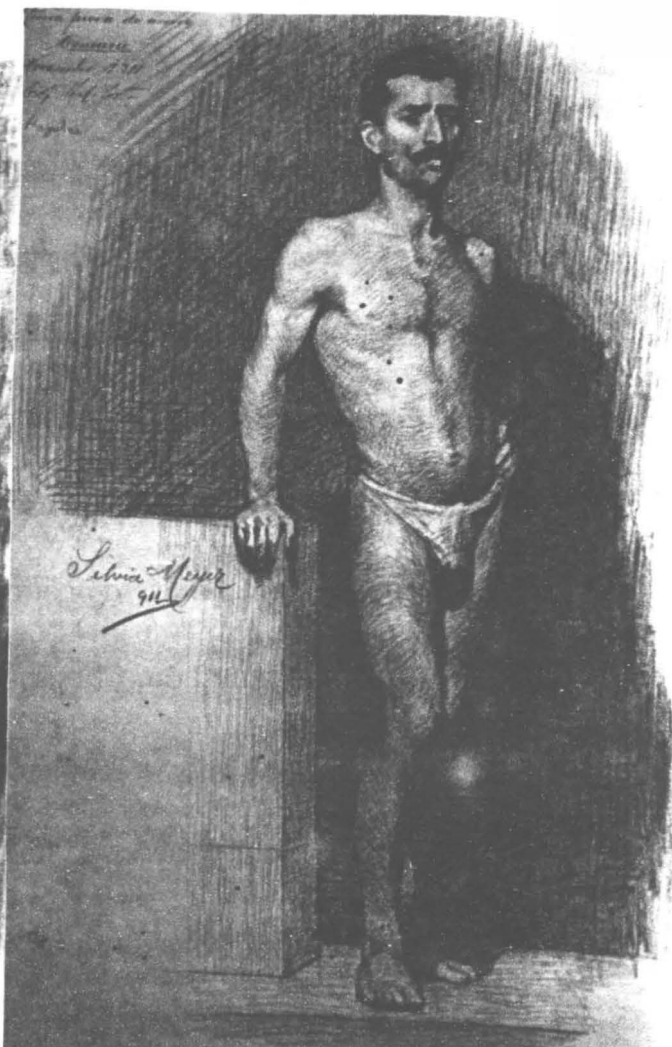
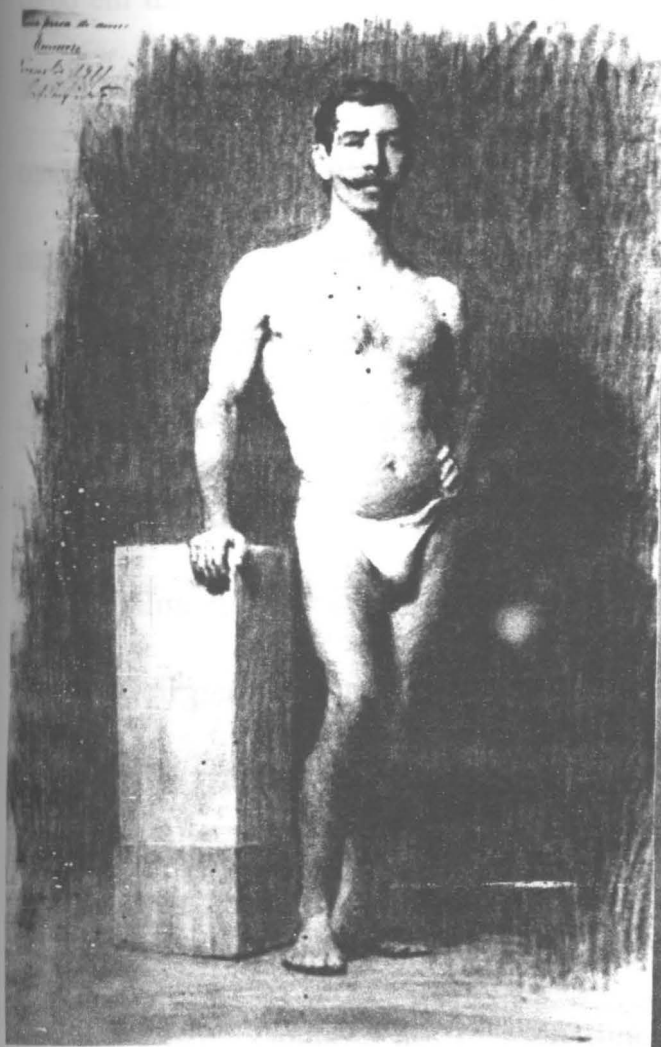
São encontradas no âmbito da composição as modernizações mais flagrantes no que diz respeito à técnica. Os coloristas e os desenhistas não produziram nem sistematizaram inovações, o que foi depois feito pelos impressionistas, sendo que alguns realistas demonstraram ser individualmente originais no traço e na cor, até mesmo na forma de usar o pincel. De uma forma conjunta, porém, como escola⁵⁴², nossas pintoras mantinham a tradição acadêmica em seus desenhos e coloridos.

Ao compararmos obras que apresentam o mesmo tema, ou que tenham tido o mesmo modelo, de artistas contemporâneos e da mesma procedência, verificamos que existem grandes diferenças entre as composições. Tal fenômeno explica-se pelo que Wölfflin denominou de “estilo individual”. Toda a concepção de forma está condicionada às características pessoais do artista.

Tomemos como exemplo os desenhos a carvão de Angelina Agostini e Silvia Meyer. As duas artistas são contemporâneas, e da mesma procedência, freqüentaram a mesma escola, no mesmo período, com o mesmo professor e o

⁵⁴¹ Wölfflin, Henrich. Conceitos fundamentais da história da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 25.

⁵⁴² Wölfflin determina a análise do “estilo escola”, onde podemos agrupar os artistas da mesma procedência. Logo toda, toda concepção formal também está relacionado a uma espécie de “sentimento nacional” o autor ainda determina o “estilo de época”, baseado nas semelhanças existentes entre obras de artistas contemporâneos, mesmo que estes sejam de procedência diferentes.



IL. 31. "Nu masculino em pé de frente". Angelina Agostini.

IL. 32. "Nu masculino em pé de frente". Silvia Meyer.

FONTE: Museu D. João VI.

mesmo modelo como base. Quando Angelina desenha um corpo masculino, a estatura e a forma da figura são concebidas de uma maneira absolutamente peculiar a esta artista; seu desenho distingue-se de um nu masculino de Silvia Meyer. Na modelação mais cautelosa de Angelina, a visão se esgota essencialmente no objeto. Nada mais elucidativo do que comparar a curvatura do

corpo em um e em outro caso. O efeito suscitado pela obra de Silvia Meyer é muito mais estática. Modeladas de forma bastante convincente, ou seja, concebidas em volumes, as formas de Silvia Meyer ainda não possuem a impetuosidade dos contornos de Angelina. Os modelos de Angelina são sempre pessoas determinadas. Não é o caso em Silvia Meyer, apesar de não ser difícil perceber que a concepção formal, em ambos os casos, está ligada a uma determinada noção de beleza, de forma e movimento. E se Angelina se deixa levar, totalmente, por seu ideal de forma, destacando a esbelteza da figura ereta, não é difícil perceber que, em Silvia Meyer, a realidade concreta absolutamente não impediu que ela expressasse seu temperamento na postura e nas proporções das formas.

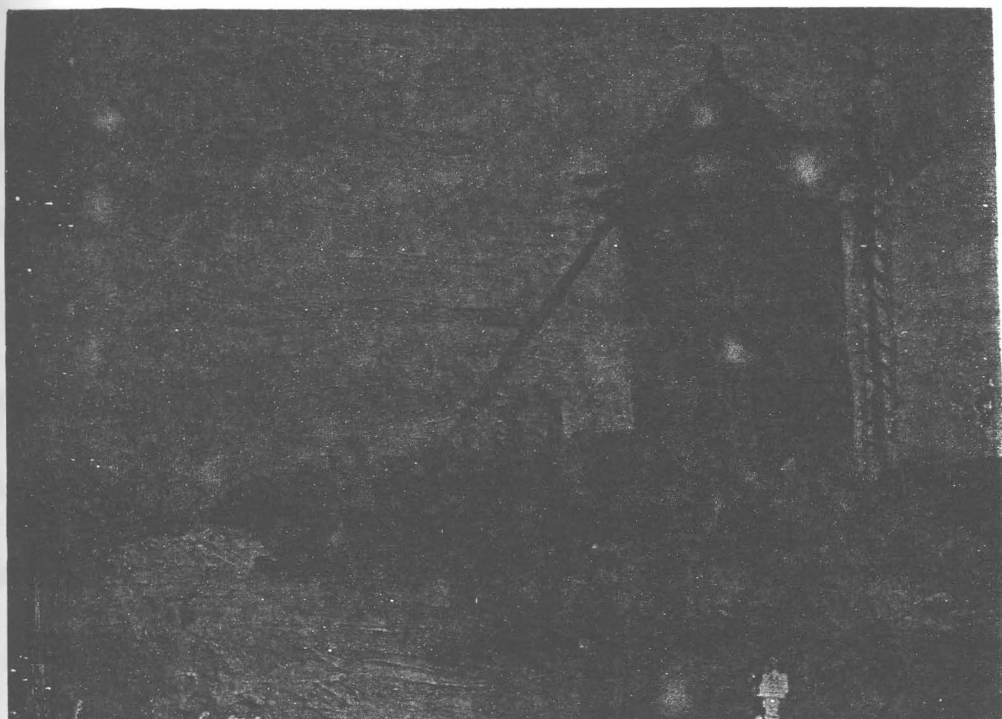
Em suas obras de arte, nossas mulheres-artistas procuravam juntar algumas características formais⁵⁴³ aos métodos lineares e pictóricos -“Transição”- uma vez que esta metodologia interfere diretamente no processo da produção artística. O estilo linear expandiu valores que o estilo pictórico não mais detinha, nem o queria mais.

⁵⁴³ “Os estudos modernos de história de arte desenvolvem-se segundo directivas metodológicas fundamentais: formalista, sociológica, iconográfica, semiológica ou estruturalista. A metodologia formalista da teoria da “pura visualidade” que, no plano teórico, teve o seu maior expoente em Konrad Fiedler, e no plano da aplicação histórica em Henrich Wölfflin” Argan, Giulio Carlo e Fagiolo, Marizio. Guia de história da arte. Lisboa: Editorial Estampa, 1977. p. 34. Sobre a teoria de Wölfflin ver Hauser, Arnold. Teorias del arte: tendencias y metodos de la critica moderna. Madrid: Guadarrama, 1975.

De uma certa forma, a composição de uma obra envolve um equilíbrio de harmonias que é, de fato, uma divisão de corpos e de espaços, ainda que sem simetria, mas que se destinam à produção de um conjunto integrado, uma peça em movimento ou não.

A organização de arte em uma tela é estabelecida no âmbito das formas da geometria, sendo que as obras das pintoras brasileiras estudadas - com ênfase para os retratos - apresentam um foco principal dentro de um triângulo, e elementos de segunda abordagem, distribuídos, bastante ordenadamente, no sentido vertical, se cruzando com traços horizontais. A estabilidade que esta forma destacadamente sugere deu origem a que ela fosse utilizada com exagerada frequência em artes visuais, até mesmo às raias da inadequação e da exaustão, durante as mais diversas fases da história da arte.

Através de seus trabalhos, as pintoras brasileiras do final do século XIX / início do século XX deram ênfase às minúcias - principal característica da pintura realista da Europa à época - assim demonstrando que a elite brasileira - da qual as mencionadas artistas faziam parte - também nesta área sofria fortes influências européias. Estas obras devem ser vistas e analisadas com a necessária e devida proximidade, para que os imperdíveis e tênues movimentos dos pincéis não escapem da observação.



Il. 33. "Moinho". Olga Mary.
FONTE: Museu Mariano Procópio

Paulatinamente, foi se organizando a reprodução do plano e do profundo, em pintura. A profundidade existe em todos os quadros, contudo, ela apresentará resultados diversificados, variações estas que surgem em função da existência ou não de camadas de espaço, ou de uma harmoniosa transição para o fundo.

O artista sempre teve noção da utilidade da escala, em perspectiva, para a redução de objetos, e nossas mulheres-pintoras quase sempre colocavam as figuras em primeiro plano, para que lhes fosse possível expandir a profundidade.

Quando todos os elementos secundários se direcionam para o tema principal, o realismo é intensificado pela composição do quadro. Assim sendo, o olhar se volta para o foco mais importante da obra, como consequência dos meios usados pelas pintoras.

Contudo, na Primeira República, o estilo das artistas é somente uma diversificação determinante da época. O currículo da Escola de Belas Artes requeria que o aluno desenvolvesse a fase de poses acadêmicas no período de uma semana, em seguida, dava ênfase à pintura a céu aberto, para que a natureza e a luminosidade pudessem ser observadas. Uma tal metodologia conflitava com a prática acadêmica, ou seja, a utilização de etapas, na pintura.

Desta maneira, durante o período estudado, abriu-se uma fecunda clareira para a expansão de técnicas “*alla prima*”, dentro da Escola de Belas Artes, durante a Primeira República e, quanto à reprodução dos modelos acadêmicos vivos realizada na época, observaremos, quase sempre, a ausência dos traços típicos das etapas, presentes nas grandes obras de arte do Brasil, na época, surgindo a “impressionística” abordagem, livre, despojada e desinibida. Apesar de a nitidez do objeto não mais se apresentar como finalidade singular da reprodução, e não ser mais preciso mostrar a forma em sua plenitude - os sustentáculos fundamentais sendo suficientes - tudo isto não significa que tenham ocorrido desordenações na forma de arte, sempre geradoras de sensações incômodas. Outrora existindo em função da forma, agora cor, luz e composição são independentes. Caso uma espécie artística mais adiantada faz uso da movimentação de camadas, em detrimento da linha, isto é realizado objetivando, não somente um novo realismo, mas também um

novo padrão de beleza. Existe uma lógica gradativa e natural na passagem do trabalho palpável e plástico para a pintura, para tal, servindo como bom exemplo a cronologia das obras de pintoras, dentre as quais destacamos Georgina de Albuquerque, Anita Malfatti, Hilda Campofiorito⁵⁴⁴.



IL. 34. "A estudante". Anita Malfatti". IL. 35. "A moça de Amarelo". Hilda Campofiorito
FONTES: Museu de Arte de São Paulo e Museu Nacional de Belas Artes.

⁵⁴⁴ Para a artista "o que importa começou depois de 30". A fase de transição constata-se uma falta de liberdade a artista. Na Europa a pintora aprende a libertar-se do academicismo e volta ao Brasil em 1934 com o marido "para começar a nossa carreira profissional como artistas plásticos modernos".

Uma vez que as pessoas estão reunidas em agrupamentos de dimensões maiores, não é possível que o caminho evolutivo artístico seja dividido em uma seqüência de itens em separado. Prova disto é que as mulheres-artistas brasileiras cenaram fileiras, tão firmemente para a época que, em 1931, lograram realizar o I Salão Feminino.



A inauguração, sabado ultimo, do 1.º Salão Feminino de Arte, realizado nesta capital, com expressar uma iniciativa digna de todo estímulo e louvor, traduziu também uma victoriosa e magnífica affirmação dos meritos artisticos da mulher brasileira. A cerimonia, que se verificou na galeria da Escola de Bellas Artes, teve uma concorrência fora do commum, ali comparecendo, alem do ministro da Educação, que a presidiu, outros representantes do nosso mundo official, varias figuras da alta sociedade carioca, em cujo meio se destacava a senhora Getulio Vargas, e numerosos vultos dos nossos circulos artisticos e intellectuaes. Auspiciosa, feliz, sob todos os pontos de vista, a primeira exposição feminina de arte.

Um lindo conjuncto artistico que merece ser visto e apreciado. Na galeria de pintura figuram trabalhos de Georgina de Albuquerque, como «Ordenança» e «Na encruzilhada», «Magua», «Primavera» de Laura Ewten — «Les Poteries», «La Maison Blanche», «Portrait de Femme», as lindas «manchas» de «Santos» e do «Corme Velho» da senhora Katherine Screvenska; e cantadores trabalhos de Maria Francelina, como «A Hora do Catecismo», retrato da senhora F. N., «Alvorada», «Sertaneja», etc., alem de varias telas, dignas de destaque, de outras expositoras. Na secção de escultura, destaca-se a senhora Lotte Benter Boddanoff, que expõe os trabalhos que revelam uma artista de raça: «Cabeça de mulher», «Torta» e «Força presa».

Fon Fon

13-6-31

IL.36. "1º Salão Feminino". ("Fon-Fon").
 FONTE: Coleção Agenor Rodrigues Valle

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Rio de Janeiro atravessou um longo processo de transformação, impulsionado pela acelerada urbanização no início da República, sendo sua própria geografia devastada e remodelada. Vimos que a cultura serviu para promover e manter os interesses e a perspectiva da elite.

Observamos também que os paradigmas europeus foram inseridos nas relações sócio-econômicas tradicionais, contribuindo para sustentar e reforçar a posição das elites.

A decisiva implantação do novo regime político foi a força propulsora da mudança que, dentre suas várias diretrizes, concentrou as atenções na família e na sociedade.

A participação na construção da identidade cultural da cidade é o registro fundamental do papel da família. As decisões de comportamento são tomadas mais de acordo com as oportunidades geradas pela comunidade do que determinadas por tradições e valores familiares. Apesar dos caminhos da modernidade, a atmosfera urbana da sociedade manteve resquícios culturais de seu passado colono-imperial.

tradições e valores familiares. Apesar dos caminhos da modernidade, a atmosfera urbana da sociedade manteve resquícios culturais de seu passado colono-imperial.

Não se tem dúvidas a respeito do papel que o positivismo representou na história brasileira no fim do século XIX, quando aqui penetra e se organiza. Os positivistas saem a público, dirigindo os últimos acontecimentos que imediatamente antecedem a República. Não seria por simples coincidência que um dos principais fatores da República, ou seja, os positivistas teriam sugerido que todas as palavras que saíssem a público, e que procurassem orientar os acontecimentos, fossem elaboradas nesta doutrina: “Ordem e Progresso”.

No decorrer do discurso, vimos que o positivismo repercutiu na produção artística nacional, propagando suas idéias e doutrinas por intermédio de autores e suas obras.

Nesta dissertação, usamos um método de pesquisa que produz uma fonte especial, ou seja, a fonte oral, possibilitando uma melhor compreensão da construção de estratégias de ação, e das representações das artistas da Escola Nacional de Belas Artes, na Primeira República.

Escolhemos dois tipos de fontes que serviram de base ao nosso trabalho: escritas e visuais⁵⁴⁵

⁵⁴⁵ Sobre o material visual reflete Ivan Gaskell “Embora eu, sinceramente, espere que os historiadores cada vez mais voltem sua atenção para o material visual, lamento que poucos até agora tenham demonstrado

As fontes analisadas contribuíram, assim, para a compreensão da imagem da mulher, na medida em que, simultaneamente, deixaram transparecer e mostraram como era percebida, então, a situação da mulher, afetada pela emergência de um quadro urbano em transformações, como era o caso da capital da República brasileira.

Através das fontes escritas, pudemos perceber uma situação complexa entre o mundo dos homens e o das mulheres participantes desse quadro social. Detectamos como a mulher tornou-se o canal condutor dos propósitos metropolitanos de adestramento da sociedade republicana: ao passar os valores institucionais para seus filhos, a mulher se autonormatiza.

Nas fontes visuais, no caso, pinturas, pudemos analisar um movimento cultural construído a partir de um discurso que visou atender e se adequar às necessidades e mitos de um determinado grupo social, em um momento histórico específico.

Apesar de numerosos documentos a respeito da Primeira República, é notável a dispersão de informações em relação às mulheres artistas. Nos documentos de época, não foi uniformizada a ortografia, mantendo-se original, para o leitor, familiarizar-se com o espírito da época.

O sexo feminino defrontava-se com situações dentro da complexidade e da evolução dos padrões nos âmbitos estético, econômico, sexual, tecnológico e político que, em síntese, configuravam a cultura visual. Como alguns desses valores não combinavam com feminilidade, as mulheres foram como que compelidas a organizar, para si mesmas, uma situação de compatibilidade que criasse um lugar antes inexistente. Assim, junto com novos patamares femininos, surgiram também outras carreiras e novas manifestações artísticas. Devemos voltar um olhar objetivo para a cultura visual global, dentro do contexto histórico em sua totalidade, não apenas voltarmo-nos, parcialmente, para a biografia cultural proporcionada pelo pictórico. Desta maneira, surge a evidência do quanto as obras das mulheres artistas envolveram de coragem, astúcia, criatividade, diversificação, e como, acima de tudo, configuraram, no concreto, a abstração da beleza.

7 FONTES E BIBLIOGRAFIA

7.1 FONTES

7.1.1 Pictóricas e fotográficas

7.1.1.1 Acervos Públicos:

Igreja Positivista do Brasil. Rio de Janeiro

- “Estandarte da Humanidade”. Décio Villares. Óleo/tela. 1,10 x 0,30 cm
- “Rosália Boyer oferece seu filho à regeneração da Humanidade”. Eduardo de Sá. Óleo/tela. 1,80 x 96 cm.
- “Primeira Comunhão de Clotilde”. Décio Villares. Óleo/tela. 2 x 1,40 cm.
- “Morte de Clotilde”. Décio Villares. Óleo/tela. 2 x 1,40cm.
- “Eduardo de Sá e se modelo”. Fotografia. (s/d).
- “Modelo da composição do Estandarte da Humanidade”. Fotografia. (s/d).

Museu de Arte de São Paulo. São Paulo.

- “A estudante”. Anitta Malfatti. Óleo/tela. 1915/1916. 76,5 x 61cm

Museu D. João VI. Rio de Janeiro.

- “Retrato de menina” Berthe Worms. Óleo/tela. 1907. 56,5 x 45,0 cm.
- “Nu masculino em pé de frente”. Silvia Meyer. Carvão/papel. 1911. 63 x 48,3 cm.
- “Nu masculino em pé de frente”. Angelina Agostini. Carvão/papel. 1911. 63 x 47,5 cm.

Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro.

- “Sessão do Conselho de Estado”. Georgina de Albuquerque. Óleo/tela. 2,600 x 2,070 cm.

Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro.

- “A charrete”. Georgina de Albuquerque. Óleo/tela. 33 x 41 cm.
- “Dia de verão”. Georgina de Albuquerque. Óleo/tela. 1,30 x 89 cm.
- “A moça de Amarelo”. Hilda Campofiorito. Óleo/tela. 74,5 x 51 cm.
- “Moinho”. Anna Vasco. Aquarela. 37 x 26,5 cm.

Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora.

- “Auto-retrato”. Maria Pardos. Óleo/tela. 1918. 0,55 x 0,46 cm.
- “Cena de interior”. Maria Pardos. (s/d.). 1,20 x 0,80 cm.
- “Moinho”. Olga Mary. Óleo/tela. (s/d).

7.1.1.2 Acervos particulares:

Coleção Agenor Rodrigues Valle

- “Mulheres artistas”. Fotografia. (s/d).
- “Sarah e Nestor na praia”. Fotografia.
- “Retratos de Sarah”. Fotografias. (1915 a 1921).

- "Exposição de 1917". Fotografia. 1917.
- "Salão de 1927". Fotografia. Para Todos, 27 de agosto de 1927.
- "Salão de 1928". Fotografia. Beira Mar, 30 de setembro de 1928.
- "Salão de 1928. Fotografia. (s/e).
- "Sarah Villela e Nestor de Figueiredo". Fotografia. 1924.
- "1º Salão Feminino". Fotografia. Fon-Fon, 13 de junho de 1931.
- "Vaidosa". Fotografia.
- "Vaidosa". Sarah Villela. Óleo/tela. 1,90 x 85 cm.
- "Meu modelo". Sarah Villela. Óleo/tela. 1,80 x 73 cm .

Coleção Anna Thereza Martins Gudino

- "Paineiras". Anna Vasco. 1898. Aquarela/papel. 33 x 22 cm.

Coleção BANERJ

- "Panorama da Baía de Guanabara. Anna Vasco. 1900. Aquarela/papel. 24 x 34,7 cm.

Coleção Ronaldo do Valle Simões

- "Vista de Copacabana". Anna Vasco. 1907. Aquarela/papel. 26,2 x 35,5 cm.

Coleção Sérgio Sahione Fadel. Rio de Janeiro.

- "Leme". Anna Vasco. 1905. Aquarela/papel. 15 x 24 cm.

Coleção Stella Dutra Mariz

- "Retrato de Adélia Cunha Vasco". Anna Vasco. Aquarela/papel. 33,7 x 25,7

cm.

- "Praia de Botafogo perto do Morro da Viúva. Anna Vasco. 1901.

Aquarela/papel. 22,5 x 33,6.

7.1.2 Arquivísticas:

Ata da Federação Brasileira de Ligas pelo Progresso Feminino: Rio de Janeiro,

Arquivo Nacional, Ordem do dia 16 de outubro de 1911, Caixa 12.

Catálogos das Exposições Gerais. Rio de Janeiro: Coleção do Museu Nacional de

Belas Artes. (1890 - 1930)

Inventaire de L'École National Supérieure des Beaux-Arts et d' École Nationale

Supérieure de Arts Décoratifs. Paris: Archive Nationale (CARAN), 1978.

Livros de Estatuto-Projeto para Creação de uma Universidade. Rio de Janeiro:

Museu D. João VI.

Livros de Matrículas da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Museu D.

João VI.

Minutas - Diretoria Geral de Instrução. 2ª Secção . Ministério da Justiça e Negocios

Interior. Capital Federal, 20 de julho de 1893. p. 20.

Pastas Biográficas . Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes:

1º) ALBUQUERQUE, Georgina de .

- AYALA, Walmir. Catálogo de Exposição: Georgina de Albuquerque. Rio de Janeiro: Movimento Galeria de Arte, 1983.
- BITTENCOURT, Francisco. Artes Visuais: Pintores de um passado recente. Rio de Janeiro: Tribuna da Imprensa, 10/05/77.
- CAMPOFIORITO, Quirino. Catálogo de Exposição: Georgina de Albuquerque. Niterói: Le Chat Galerie, (s/d).
- CAMPOFIORITO, Quirino. Catálogo de Exposição: Lucílio e Georgina de Albuquerque. Niterói: Le Chat Galerie, (s/d).
- MORAIS, Frederico. Artes plásticas, persistência do impressionismo. Rio de Janeiro: O Globo, 12/8/78.
- RIZZINI, Carlos. Georgina de Albuquerque. Rio Janeiro: Jornal do Commercio, 30/08/62.
- SILVA, Quirino da. Notas de arte: Georgina de Albuquerque. São Paulo: Diário da Noite, 29/08/62.
- Auto - Biografia: Georgina de Albuquerque. Rio de Janeiro: 1958.

- Catálogo de Exposição: Lucílio e Georgina de Albuquerque. Rio de Janeiro: Petite Galerie, 1978.
- Catálogo de Exposição: Georgina de Albuquerque. Niterói: Le Chat Galerie, (s/d).
- Catálogo de Exposição: Georgina de Albuquerque. Rio de Janeiro: Galeria Toulouse, 1978.
- Carta de Exposição: Museu Nacional de Belas Artes e os filhos da pintora Georgina de Albuquerque. Rio de Janeiro: 1965.
- Catálogo de Exposição. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: 1965.
- Georgina de Albuquerque, Pintora durante meio século. Morreu ontem. Rio de Janeiro: O Globo, 29/08/62.
- Georgina de Albuquerque revive na arte dos croquis. Niterói: O Fluminense, 1975.
- No Museu Lucílio de Albuquerque: A inauguração, amanhã, de uma exposição de Georgina de Albuquerque e suas alunas. Rio de Janeiro: O Globo, 21/11/46.

2º) FIGUEREIDO, Sarah Villela

- Documento curricular da pintora Sarah Villela Figueiredo.
- Documento do Ministério da Educação e Cultura
- Documento do Ministério da Educação e Cultura

3º) GUIMARÃES, Ruth Prado

- Documento do Ministério da Educação e Saúde. Museu Nacional de Belas Artes, doação auto-retrato, 17/10/38.
- Documento do Ministério da Educação e Saúde. Museu Nacional de Belas Artes, dados enviados em 23/7/38.
- Catálogo de Exposição: Aspecto da vida e obra de Sarah. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

4º) MEYER, Sylvia

- SCHEHERAZADE: Jornal (...).
- Catálogo de Exposição: De arte... exposição Sylvia Meyer, 12/11/34.
- Documento de relação dos quadros da pintora no acervo do Museu de Belas Artes:
 1. Menina, 2. Auto-retrato, 3. Morro vivo.
- Documento de doação de um quadro da pintora Sylvia Meyer.
- Documento de doação de um quadro da pintora Sylvia Meyer. Ministério da Educação e Cultura.

5º) VASCO, Anna

- FAQUER, Glauce. Iconografia do Rio de Janeiro e aquarelas de Anna Vasco.
Niterói: Artes Visuais, O Fluminense, 24/1/82.
- MARTINS, Marília. O Rio de paisagens bucólicas. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 28/9/92.
- VALLADARES, Clarival do Prado. Documento sobre as aquarelas da pintora Anna Vasco.
- Anna Vasco. No centenário da artista, um retrato do Rio antigo. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 28/1/82.
- Catálogo de Exposição: Iconografia do Rio de Janeiro e aquarelas de Anna Vasco.
Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 26/1 a 27/2/82.
- Catálogo de Exposição: Rio antigo em aquarelas: Anna e Maria Vasco. Rio de Janeiro: Qualittá propaganda Ltda., 1992.
- Documento curricular da pintora Anna Vasco.
- Documento curricular da pintora Anna Vasco (1881 - 1938).
- Relatório de quadros. Iconografia do Rio de Janeiro e aquarelas da pintora Anna Vasco. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 26/1/82 a 27/2/82.

6º) VASCO, Maria

- Maria Vasco. Rio de Janeiro: Jornal dos Sports, 1/6/79.

7º) VEIGA, Regina

- Documento Curricular da pintora Regina Veiga

8º) CAMPOFIORITO, Hilda Eisenlohr (Arquivo da Secretaria de Cultura de Niterói)

- CAMPOS, Ana Paula. Hilda: Todas as viagens de uma vida. Rio de Janeiro (Niterói): Jornal Verbo e Imagem, 5/94.
- GUIMARÃES, Ariadne. Viagens pinceladas com prazer. Rio de Janeiro: O Fluminense, 11/5/94.
- MACHADO, Rubia. “Viagens, trabalhos inéditos de Hilda”. Rio de Janeiro (Niterói): Jornal Lig, 15/5/94.
- MACHADO, Rubia. Hilda Eisenlohr Campofiorito. Rio de Janeiro (Niterói): Jornal Lig, 22/9/91.
- MAIA, Ivana. Hilda Campofiorito festeja com arte os seus 90 anos. Rio de Janeiro: O Fluminense, 29/7/91.
- OLIVEIRA, Míriam Andréa de. Questionário respondido pela pintora Hilda Campofiorito, 26/6/96.
- ORSINI, Elizabeth. Destaque: Campofiorito, Hilda e Quirino. Rio de Janeiro (Niterói): Edição Especial Plaza World.

- Encontro com a arte de Hilda. Rio de Janeiro (Niterói): Jornal Lig, 22/9/91.
- Entrevista com Hilda Campofiorito. Uma vida de conto de fadas. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, 8/5/94.
- Cronologia e depoimento da pintora Hilda Campofiorito.
- Catálogo de Exposição: Hilda Eisenlohr Campofiorito. Niterói: Museu Histórico do Estado do Rio de Janeiro, Museu do Ingá, 1991.
- Hilda Campofiorito - Para quem tem a alma deste século e a alegria de todos os tempos. Rio de Janeiro. Jornal Lig, 28/7/91.

Relatórios da Escola Nacional de Belas Artes (1889-1914). Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro.

Relatórios do XI Congresso Internacional pelo Sufrágio Feminino. Rio de Janeiro: Série Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

7.2 BIBLIOGRAFIA

7.2.1 Livros

ACQUARONE, F. História das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Americana, 1980.

AGULHON, Maurice. Marienne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 a1880. Paris: Flammarion, 1979.

ALBERTI, Verena. História Oral: a experiência do CPDOC. Rio de Janeiro: Edt. FGV, 1990.

ALMEIDA, Cândido Mendes de. Auxiliar Jurídico servindo de apêndice a décima quarta edição do Código Philippino ou Ordenação do Reino de Portugal. Rio de Janeiro: Typografia do Instituto Philomatico, 1869. v. 1. 2.

ALVES, Branca Moreira. Ideologia & Feminismo. Petrópolis: Vozes, 1980.

ANTUNES, Paranhos. Estudos de história carioca. Rio de Janeiro: leitura, s/d.

ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano. Rio de Janeiro, Rocco, 1993.

ARENAS, José Fernández. Teoría y metodología de la historia del arte. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1984.

ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Marizio. Guia de história da arte. Lisboa: Editorial Estampa, 1977.

BARDI, P.M. História da arte brasileira. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BENCHIMOL, Jaime Larry. Pereira Passos: Um Haussmann Tropical. Rio de Janeiro. Biblioteca Carioca, 1990.

BEVILAQUA, Clovis. Em defeza do projecto de codigo civil brasileiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.

BITTENCOURT, Adalgiza. A mulher paulista na história. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1954.

BITTENCOURT, Maria Luiza Doria. Trabalho feminino. Rio de Janeiro: Borsoi & Cia., 1938.

BOSI, Ecléa. Lembranças de velhos. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Lisboa: Difel, 1989.

BRAGA, Suely.(Coord). Procedimentos técnicos adotados para a organização de arquivos privados. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, CPDOC, 1994.

BRAGA, Teodoro. Artistas pintores no Brasil. São Paulo: São Paulo, 1942.

BRENNA, Giovanna Rosso del (org). O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II. Rio de Janeiro: Index, 1985.

BRAUDEL, Fernand. Escritos sobre a história. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BURKE, Peter. A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992.

CAMPOFIORITO, Quirino. História da pintura brasileira no século XIX. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1983.

- CARDOSO, Ciro Flamarión & ARAÚJO, Paulo Henrique da Silva. Río de Janeiro. Madrid: MAPFRE. 1992.
- CARVALHO, Delgado. História da cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1990.
- CARVALHO, José Murilo de. A formação das almas: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAVALCANTI, Carlos. Dicionário brasileiro de artistas plásticos. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973. 4.v.
- CAVALCANTI, João Barbalho Uchoa. Constituição Federal Brasileira: Comentários. Rio de Janeiro: Typographia da Companhia Litho-Typographia, 1902.
- CHADWICK, Whitney. Women, art, and society. New York: World of art, 1990.
- CHAGAS, João. De bond. Lisboa: Livraria Moderna, 1897.
- COELHO, Lucinda Coutinho de Mello. Aspectos da evolução urbanística de uma cidade-estado (Rio de Janeiro-Guanabara). São Paulo: Separata dos Anais do VII Simpósio Nacional dos Professores Universitários de História, 1974.
- COMTE, Auguste. Correspondance générale et confessions. Paris: Imprimerie Nationale, 1977. v.III.
- COSTA, Angyone. A inquietação das abelhas. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia., 1927.

COSTA, Nelson. Rio de ontem e de hoje. Rio de Janeiro: Leo, 1958.

COUTINHO, Maria Lúcia Rocha. Tecendo por trás dos panos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CRULS, Gastão. Aparências do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

DELAFOND, Marianne e SAINSANLIEU, Marie-Caroline. Les femmes impressionistes: Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Berthe Morisot. Paris: La Bibliothèque des Arts, 1993.

DELBÉE, Anne. Camille Claudel, uma mulher. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DEL PRIORE, Mary (org). História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 1997.

DUBY, Georges. História da vida privada. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, 4.v.

DUBY, George e PERROT, Michelle (org). História das mulheres. São Paulo: Ebradil, 1991. 4.v.

DUNLOP, Charles J. Chronicas: fatos, gente e coisas da nossa História. Rio de Janeiro: Americana, 1973.

-----, Apontamentos para a história da iluminação da cidade do Rio de Janeiro. Sistema Multilith, 1949.

DUQUE-ESTRADA, L. Gonzaga. Arte Brasileira - pintura e escultura. Rio de Janeiro: Imprensa à vapor H. Lombaerts, 1888.

-----, Contemporaneos. Rio de Janeiro: Benedicto de Souza, 1929.

DURAND, José Carlos. Arte, privilégio e distinção. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DUVIDNAUD, Jean. Microsociologia e formas de expressão. Recife: Mec/IYNPS, 1977.

-----, A imagem e seu contexto cultural. Rio de Janeiro: AUSU, 1981.

EDMUNDO, Luiz. O Rio de Janeiro do meu tempo. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938. Vols. I,II,III.

ESTEVES, Martha de Abreu. Meninas perdidas: Os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

ESTIENNE, Gustavo Eugenio Leopoldo. A cidade do Rio de Janeiro: O que falta fazer. Rio de Janeiro: Comp. Nas. de Artes Graphicas, 1927.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Coord. Entre-vistas: abordagens, usos da História Oral. Rio de Janeiro: FGV, 1994.

-----, Org. História Oral. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

FRANCA, Leonel. Noções de história da filosofia. Rio de Janeiro: Agir, 1949.

FREIRE, Laudelino. Um século de pintura. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916.

GINZBURG, Carlo. Indagações sobre Piero. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

-----, A micro-história e outros ensaios. Lisboa: Difel, 1991.

GULLART, Ferreira, RIBEIRO, Noemi, MELLO JR., Donato, FARIA, Rogério.

150 anos de pintura no Brasil - 1820 - 1970. Rio de Janeiro: ISBN, 1989.

HAHNER, June E. A mulher no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

-----, A mulher brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HARRIS, Ann Sutherland e NOCHEIN, Linda. Women artists: 1550-1950. New

York: Los Angeles Country Museum of Art, 1996.

HAUSER, Arnold. Teorias del arte: tendencias y metodos de la critica moderna.

Madrid: Guadarrama, 1975.

HOLANDA, Nestor de. Itinerário da paisagem carioca. Rio de Janeiro: Letras e

Artes, 1965.

JAMIS, Rauda. Frida Kahlo. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KRIS, Ernest, KRUZ, Otto. Lenda, mito e magia na imagem do artista. Lisboa:

Editorial Presença, 1988.

LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário crítico da pintura no Brasil. Rio de

Janeiro: Artlivre, 1988.

LEITE, Míriam Moreira. A condição feminina no Rio de Janeiro - Séc XIX. São

Paulo: Hicitec, 1984.

-----, Retratos de família. São Paulo: USP, 1993.

LEMOS, Miguel. Calendário e biblioteca positivistas. Rio de Janeiro: Tipografia do Apostolado positivista do Brasil, 1902.

LINS, Ivan. História do positivismo no Brasil. São Paulo: Brasiliana, 1967.

LOBO, Eulália M.E. História do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: IBMEC, 1978. 2.V.

LUTZ, Bertha. A nacionalidade da mulher casada. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1933.

MACEDO, Sérgio D. T. Memórias do Rio. Rio de Janeiro: Distribuidora Record, 1964.

MARCHESSEAU, Daniel. Marie Laurencin: cent oeuvres des collections du Musée Marie Laurenci au Japon. Suisse: La Fondation Pierre Gianadda, 1993.

MARGARETH, Rago. Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar. Brasil (1890-1930). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

MATHIAS, Herculano gomes. História ilustrada do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d..

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história - Interfaces. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. REV. Tempo, Vol.1, nº 2.

MAUL, Carlos. O Rio da Bela Época. Rio de Janeiro: Baptista de Souza, 1967.

MAURÍCIO, Augusto. Meu velho Rio. Rio de Janeiro: Alexandre Ribeiro, s/d.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Definindo História Oral e Memória. In: Cadernos CERU, n° 5. São Paulo, 1994.

-----, (org.). (Re)introduzindo História Oral no Brasil. São Paulo: Xamã, 1996.

MELLO, Antonio Valença de. Política positiva de Augusto Comte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

MELLO JUNIOR, Donato. Rio de Janeiro: planos, plantas e aparências. Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, 1988.

-----, Fachinett. Rio de Janeiro: Record, 1982.

MENDES, Teixeira. A mulher. Rio de Janeiro: Typ. Henrique M. Sondermann, 1931.

-----, Calendário positivista. São Paulo: Medeiros Germano, 1899.

MENDONÇA, Geonísio Curvelo de. Calendários positivistas, católicos, romanos e republicano. Rio de Janeiro: Dois Irmãos, 1957.

MORAIS, Eneida de. História do carnaval carioca. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

MORAIS, Frederico. Cronologia das artes plásticas (1816-1994). Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

-----, Panorama das artes plásticas, século XIX e XX. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.

MOTTA, Edson. Fundamentos para o estudo de pintura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

NAZARIO, Diva Nolf. Voto feminino e feminismo: A luta da mulher pelo voto no Brasil. São Paulo: Offic. Graph. Monteiro Lobato & Comp., 1923.

NEEDELL, Jeffey.: Sociedade e cultura de elite no Belle époque tropical Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OLIVEIRA, J. Mariano de. Culto á mulher. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1934. 2.v.

OLIVEIRA, Luís R. Cardoso. A vocação crítica da antropologia. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

-----, Um casamento no Templo Positivista. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1924.

PAIM, Antônio. O apostolado positivista e a República. Brasília: Universidade de Brasília, 1981.

-----, Plataforma política do positivismo ilustrado. Brasília: Universidade de Brasília, 1981.

PANOFSKY, Erwin. Significados nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PEDRO, Joana Maria. Mulheres honestas e mulheres faladas: uma questão de classe. Florianópolis: UFSC, 1994.

PEREIRA, Sonia Gomes. A reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

PESCHANSKI, Denis, POLLACK, Michael et ROUSSO, Henry. Le temps présent une démarche historienne à l'épreuve des sciences sociales, em Histoire politique et sciences sociales. Questions au xxes. IHTP. Paris, Editions complexe, 1991.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunais, 1989. v.3.

PONTUAL, Roberto. Dicionário de artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PRIORE, Mary Del. Ao sul do corpo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

RAGO, Margareth. Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar. Brasil (1890-1930). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

ROCHA, Oswaldo Porto. A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro. 1870-

1920. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf.

Cultural. Divisão de Editoriação, 1995.

ROSA, Ferreira. Rio de Janeiro em 1922-1924. Rio de Janeiro: Anuario do Brasil,

1924.

-----, Notícia histórica e descritiva da capital do Brasil. Rio de Janeiro:

Anuario do Brasil, 1905.

RUBENS, Carlos. Pequena história das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro:

Companhia Editora Nacional, 1941.

SANTOS, Noronha. As freguesias do Rio antigo. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1965.

SILVA, Fernando Nascimento. Rio de Janeiro em seus quatrocentos anos. Rio de

Janeiro: Distribuidora Record, 1965.

SILVA, H. Pereira. Arte, povo e elite. Rio de Janeiro: Baptista de Souza, s/d.

SITTE, Camilo. A construção das cidades, segundo seus princípios artísticos. São

Paulo: Ática, 1992.

SOIHET, Rachel. Condição feminina. Forma de violência - Mulheres pobres e

ordem urbana (1890 - 1920). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

TORRES, João Camilo de Oliveira. O positivismo no Brasil. Rio de Janeiro: Vozes,

1943.

TOURINHO, Eduardo. Revelação do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro: Rev.TB, 1988.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As tradições populares na Belle Époque carioca. Rio de Janeiro: FUNART, 1988.

VIVEIROS, Esther Maria Perestrello da Camara. Apelo à mulher. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1945.

VOVELLE, Michel. Ideologias e mentalidades. São Paulo: Brasiliense, 1984.

WÖLFFLIN, Henrich. Conceitos fundamentais da história da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

UFRJ, Grupo de Pesquisa em Habitação e Uso do Solo Urbano da. História dos Bairros: Botafogo. Rio de Janeiro: Index, 1983.

ZANINI, Walter.(Coord) História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1983. 2v.

7.2.2 Artigos, Teses, Folhetos

ALGRANTI, Leila Mezan. A Irmandade da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro e a concessão de dotes. São Paulo: UNICAMP, 1993. Cadernos Pagu, nº1.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: Série grandes cientistas sociais, nº 50. São Paulo: Ática, 1982.

CANCLINI, Nestor García. Antropólogos sob a lupa ?. São Paulo: Ciência Hoje, 1993. Vol.15 / nº 90.

CARDOSO, Ciro Flamarion. No limiar do século XXI. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. REV. Tempo. Vol. 1, nº 2.

CARDOSO, Maria Helena Cabral de Almeida. Quando a madrugada chegar esta noite será memória também a construção de fontes orais e a historiografia: Um estudo de caso. Tese de mestrado em História do Brasil. Rio de Janeiro: IFCS. UFRJ, 1989.

CAULFIELD, Sueann. “Que virgindade é esta ?”: A mulher moderna e a reforma do Código Penal no Rio de Janeiro, 1918 a 1940. In: Acervo: Revista do Arquivo Nacional. Estudos de Gênero. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997. v. 9.

- CHALOUB, Sidney. Trabalho, lar e botequim: vida cotidiana e controle social da classe trabalhadora no Rio de Janeiro da Belle Epoque. Rio de Janeiro: UFF, Dissertação de Mestrado, 1984.
- CHOAY, Françoise. A história e o método em urbanismo. In: Imagens da cidade. Séculos XIX e XX. São Paulo: Marco Zero, 1993.
- CORDEIRO, Montenegro, VILLARES, Décio e Figueiredo, Aurélio. Projeto de reforma no ensino das artes plásticas. Rio de Janeiro: Typ. Central, 1890.
- CORRÊA, Mariza. A propósito de Pagu. São Paulo: UNICAMP, 1993. Cadernos Pagu, nº 1.
- GOMES, Ângela de Castro e FERREIRA, Marieta de Moraes. Primeira República: um balanço historiográfico. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunais, 1989. v.4.
- GOMES, Ângela & VAINFAS, Ronaldo. Entrevista com Eulália Maria Lahmeyer Lobo. Estudos Históricos. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1992, nº 9.
- KOFES, Suely. Categorias analíticas e empíricas: gênero e mulher: disjunções, conjunções e mediações. São Paulo: UNICAMP, 1993. Cadernos Pagu, nº 1.
- LUTZ, Berta. A nacionalidade da mulher casada perante o Direito Internacional Privativo. Tese apresentada à Faculdade de Direito de Niterói para concorrer à Livre Docência de DIP (Direito Internacional Privado). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Caixa 11.

MELLO JUNIOR, Donato. As Exposições Gerais na Academia de Belas Artes no Segundo Reinado. Revista do Instituto Histórico e Geográfico. Rio de Janeiro: Erca, 1989.

OLIVEIRA, Míriam Andréa de. Abigail de Andrade: Artista plástica do Rio de Janeiro no Século XIX. Tese de mestrado em História da Arte. Rio de Janeiro: EBA. UFRJ, 1993.

PISCITELLI, Adriana G. Tradição oral, memória e gênero: Um comentário metodológico. São Paulo: UNICAMP, 1993. Cadernos Pagu, nº 1.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. IN: História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 1997.

RIOS FILHO, Morales de los. O Rio de Janeiro da Primeira República. In: Revista do IHGB. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1966/1967. 3v.

Soihet, Rachel. Mulheres em busca de novos espaços e relações de gênero. In: Acervo: Revista do Arquivo Nacional. Estudos de gênero. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997.

8 ANEXOS

8.1 ANEXO 1

4.1 ENTREVISTAS

4.1.1 Celita Vaccani⁵⁴⁶

M.O. Vamos começar a entrevista aqui com a Dna. Celita Vaccani. Então, eu gostaria primeiro de saber a origem de seus familiares, sua formação ...

C.V. Os ancestrais...

M.O. É ...

C.V. Meus ancestrais, como de muitos brasileiros, são estrangeiros e, particularmente, tem ... há brasileiros também, desta parte mais remota mas, muito

⁵⁴⁶ Brasileira, escultora, pintora e poetisa (com livro publicado), nascida em 6 de outubro de 1913, foi discípula dos irmãos Bernardelli (Henrique e Rodolpho). Professora Emérita da UFRJ e Professora Titular de Modelagem da UFRJ, foi aluna da Escola Nacional de Belas Artes, quando também estudou escultura com o professor José Octavio Correa Lima.

especialmente, são europeus e norte-americanos. Entre os europeus, eu tenho parentes franceses, ingleses e ... italianos, enfim, de diferentes áreas da Europa, e entre os americanos, é justamente daqueles franceses que foram para o Sul dos Estados Unidos - para Nova Orleans e Louisiana - e lá se estabeleceram. Minha avó era justamente uma dessas pessoas que veio para o Brasil com toda a família, após a famosa Guerra Civil, e aqui então se estabeleceram no Brasil, mas a família em conjunto, independente. A família era Moussier, e minha avó era Moussier Cramer, por causa do pai dela, que até faleceu, justamente em consequência da Guerra de Secessão - essa Guerra Civil. Essa é a origem, mas tem portugueses também, e até um grande músico, que veio na época do Pedro I; ele veio na Corte da Princesa ... das Duas Sicílias, que vinha se casar, aqui no Brasil, com o Imperador. Ele chamava-se Luigi Maria Vaccani - este foi o primeiro Vaccani. Ele está até gravado no livro, que agora não me recordo, mas depois, então, posso, mais adiante, declarar. Então, dessa maneira, minha avó - que foi uma pessoa, assim como meus pais, que muito me estimularam, me incentivaram para o encaminhamento que eu tomei na vida porque, com 40 anos, ela já estava viúva - então foi morar na casa de meus pais e ela, muito religiosa, tinha sempre vela acesa, rezando pela família ... para isso ... para aquilo, e a cera da vela dessa minha avó, quando ficava chorando na vela, depois eu pedia, e ela me dava e então, com esse choro da vela foi que eu

comecei a fazer minhas primeira esculturas, tanto que, com ... porque já desde quatro anos de idade eu entrava no ateliê dos Bernardelli. Eu sou nascida na Tijuca - foi em Conde de Bonfim, 20 - esta casa já foi destruída, agora é um prédio - mas então, quando eu estava com dois anos, foi que meus pais saíram; meus pais: Rodolpho Vaccani, médico, e minha mãe, Evelina Vaccani - Evelina Carlota Watson Vaccani, era musicista - tinha feito todo o curso do Instituto de Música e, naquela época, o grau maior era quinze, e ela sempre tirava quinze. Ela era preciosa... uma musicista preciosa. Mas, então, quando eu estava ... nós somos cinco filhas, deste casal ... do casal ... e, quando eu estava com dois anos, eu me lembro - quer dizer, eu não me lembro, mas eu sei disso - foi que meus pais mudaram-se para o Leme, para a rua ... chamava-se Rua Goulart, no Posto Dois, lá em Copacabana - da Avenida Copacabana - chamava Leme, aquele trecho, tanto que uns se referiam como Leme, outros se referiam como Copacabana, Posto Dois da Avenida Copacabana. E, justamente na esquina com Belfort Roxo, desse mesmo quarteirão onde era nossa casa, havia o ateliê dos irmãos Bernardelli. Como a nossa casa não tinha quintal, e aquelas ruas eram todas muito tranquilas - não passava condução, não passava nada, era só criança brincando na rua - aí nós íamos, quer dizer, nós ... que éramos cinco filhas, ficamos integradas com esse grupo dessa

criançada toda, que morava ali pela vizinhança, não é, éramos quatorze crianças que brincavam junto.

M.O. Que período era esse ? Que ano ?

C.V. Ah !. Meu benzinho. Eu nasci em 1913 ... eu estava com dois anos, dois anos e pouco ... Então era 15 ... por aí, não é ?

M.O. Hum hum ... !

C.V. É. Mas ... quer dizer ... Então, com essa circunstância do ateliê dos irmãos Bernardelli dar uma sombra maravilhosa sobre a rua Belfort Roxo - porque o prédio, belíssimo, que era o ateliê, era na esquina da Avenida Atlântica com a Belfort Roxo e nós, que morávamos na Rua Goulart, não tínhamos nem que atravessar a rua, era só costear o quarteirão, e assim a gente chegava lá, onde era o ateliê, porque a sombra, que dava o ateliê na rua Belfort Roxo, era uma sombra imensa, e então era esplêndido para a gente brincar ali, naquela sombra [risos] ... muitas brincadeiras ...

M.O. Na época, no Rio de Janeiro já fazia tanto calor assim ?

C.V. Ah ! Como ? Calor como ?

M.O. *É... Igual faz hoje...*

C.V. Não, não era assim tão quente, não. Era bem diferente. Mas nós brincávamos ali naquela sombra, não é ? Era chicote queimado, estátua, brincávamos de estátua, de uma porção de coisas, de roda, tudo que você pode imaginar de brincadeira daquela época, não é ? Também o futebol. Futebol jogávamos muito, tanto lá, quanto na Rua Goulart, também, e então, quando acontecia uma aluna dos Bernardelli entrar para o ateliê e esquecer aberta a porta que dava para a rua, essas crianças - entre elas eu - nós entrávamos no ateliê, assim muito assustadas, muito emocionadas. Então, desde os quatro anos, eu comecei a freqüentar ateliê [risos] e a me apaixonar [risos] pelas esculturas, porque as que estavam no rés-do-chão eram as esculturas do Professor Rodolpho Bernardelli. O segundo andar desse belíssimo ateliê era, então, a moradia deles, e o terceiro andar era constituído por dois pavilhões independentes - ficavam em posições diferentes, e havia um passeio entre um e o outro, lá na cobertura. Mas um pavilhão era só para as alunas do Henrique, o outro pavilhão era só para ele pintar, e ele estava próximo das alunas, só andando

em cima do espaço da varanda, entre um pavilhão e o outro, não é ? Mas então o Professor Henrique Bernardelli tinha inúmeras alunas no ateliê, o que não acontecia com o escultor. O Professor Rodolfo tinha muitíssimo poucas. Quando eu cheguei lá, quem era aluno dele era o ... hum, meu Deus do Céu... era um rapaz que justo o estava deixando ... tinha feito curso de ... Annibal Monteiro ... já tinha sido antes aluno dele, e já não freqüentava mais o ateliê o ... como é ... ah! meu Deus do Céu ... bom ... daqui a um pouco eu também vou me recordar ...

M.O. É ... Agora, a Sra. ... eu posso interromper ? A Sra. acha que, por exemplo, a escultura era ... assim ... mais voltada [som de carrilhão de relógio antigo ao fundo] para a arte masculina, e a pintura era mais para mulheres, por isso o ateliê do Henrique era mais cheio ...

C.V. Bom ... não ... a pintura sempre foi ... atraiu mais o ... digamos, a vocação dos artistas plásticos. Aqui no Brasil, isto é verdade ...

M.O. Hum ... hum ...

C.V. É muito maior o número de pintores do que de escultores, não é, inclusive, naquelas épocas antigas, os movimentos artísticos, quando aconteciam, começavam na literatura, passavam depois para a pintura, e depois então é que chegavam à escultura, mas com uma distância de quase 10 anos, quase uma dezena de anos depois é que chegavam na escultura, embora já tivéssemos certos artistas plásticos ... era curioso isso ...

M.O. *Hum ... hum ...*

C.V. Agora Leão Velloso Hildegardo Leão Velloso era o colega, digamos, do Annibal, o que já tinha saído do ateliê ... já não freqüentava diariamente o ateliê ... quem estava freqüentando ainda ... mas já ultimando, era Annibal Monteiro, porque ele tinha se formado até como dentista, e aí ele então seguiu essa carreira, e foi deixando de freqüentar, como aluno, o Bernardelli, e ia como uma pessoa amiga, como foi toda a vida ... por toda a vida. Nessa circunstância, essa vivência dessa garotada toda brincando junto na rua - nós brincávamos muito, como eu disse, também na Rua Goulart, que era onde era a nossa casa - hoje em dia é Prado Júnior, que chama - não era ... era ... Prado ... Rua Goulart, 27 ... não era a casa que fazia esquina ... a casa que fazia esquina era a 29 ... eram vizinhos nossos

... era o Sr. Campos ... e depois então o 27, onde mamãe e papai ... tinha a família Rodolpho Vaccani e as 5 filhas e poucos ... uns ... dois anos depois, foi que minha avó, com minha tia Emma, foram também morar conosco, quando morreu o meu avô. Esse meu avô que faleceu era inglês - Douglas Watson. Os pais de minha mãe - a mãe dela era norte-americana, de origem francesa, mas já radicados há cem anos nos EE.UU., mas aquela cultura francesa que se estabeleceu no sul dos EE.UU. era tão forte, tão poderosa, que minha bisavó só falava francês com as filhas, e inglês com os filhos - não falava inglês com as filhas. Não, e quando ela veio para o Brasil, já 10 anos depois de terminada a Guerra da Secessão, ela continuou só falando francês, aqui no Brasil. Curioso, não é ?

M.O. Hum ... Humm

C.V. Aquilo era entranhado ... aí ... e aí ... era ... as pessoas assim ... de elite, de cultura ... eram ... estavam educadas dessa maneira, lá no Sul dos EE.UU., você sabe que é verdade ...

M.O. A Sra. também estudou na Escola Francesa ?

C.V. Não ! Não !!!!! Não !! Nunca estudei em Escola Francesa. Até, quando ela ... bom ... bom ... depois, mais adiante, posso até contar, mas quando ela ... depois que ela veio para o Brasil ... bom ... então, quando eles vieram para o Brasil - essa minha bisavó, que eu acabei de falar - e ela chamava-se Evelina Moussier Cramer ... e ela veio para o Brasil, com quatro ... quatro filhos: duas ... duas... dois filhos rapazes, meninos ainda, e duas filhas, e com ela vieram também os pais dela, que se chamavam Gustave Moussier Cram ... Gustave Moussier.

M.O. Luigi Maria Vaccani veio com a...

C.V. Era... era ... ancestral meu, do lado de meu pai, não é? - Vaccani - foi o primeiro Vaccani que veio da Itália para o Brasil - ele veio na época em que a Princesa vinha se casar com o Imperador, aqui no Brasil e ... a Princesa das Duas Sicílias... e ele vinha no grupo dos músicos da Corte que veio com ela, não é, tanto que ele teve contato com Pedro I, não é? Como, pela qualidade dele de músico, não é, ele teve muito ... assim ... relacionamento nesse sentido, porque ele foi, depois, até lecionar na Capela, e tudo o mais, não é ? Teve um destaque bastante grande, assim, nesse sentido musical, aqui no Brasil daqueles tempos antigos. Mas, falando da origem dos meus ancestrais norte-americanos de origem francesa, como eu estava

dizendo, eles vieram em 1876, e minha ... minha ... e então os mais velhos da família eram Jean Gustave Moussier e Sidonia Cornen Moussier - esses eram avós da minha avó. Depois era a tia dela, Lodoiska Moussier Coolidge, Emma Moussier, que era solteira - era tia, também, a mãe dela chamava-se Evelina Moussier Cramer, que veio viúva para o Brasil, com as filhas e os filhos: Josephina Cramer, Maria Sidonia Cramer - que é a minha avó, quando era criança - que chegou no Brasil com 10 anos, e os irmãos dela: Jean Gustave Cramer e Joseph John Charles Cramer. Então, esse grupo ficou vivendo permanentemente no Brasil - nunca mais eles voltaram para os EE.UU., não é ? Minha avó, até, quando eu voltei aos Estados Unidos em cinquenta ... quando eu fui aos Estados Unidos, em 54, eu trouxe as lembranças mais extraordinárias que eu pude, porque eu tive a felicidade de ... de en... de estar dentro da fundação da casa que era a casa familiar da origem dos La Salle - dos primeiros que foram para Nova Orleans, e aquela ... aquela residência, aquela mansão, como eles chamavam, ficava sempre dentro da família, não é ?

M.O. Hum ... hum ...

C.V. E eu tive essa ... essa emoção ...

M.O. E assim, a Sra. tem notícia de algum ... algum ...

C.V. Parente ? ... Não ... não ...

M.O. Familiar ...

C.V. Não. Não ! ...

M.O. Assim, que eram escultores, pintores ...

C.V. Não !. ... Enquanto a minha ... Não

M.●. Só esses, que eram músicos, não é ? ...

C.V. Só... músico ... é ... é ...

M.O Mas na escultura, na pintura ...ninguém na família ... mulheres artistas ...

C.V. Não, não, não sei, não, mas eu já ...isso eu nunca ouvi falar, mas acontece que eu já tenho visto, tenho apreciado leituras, que comentam que, às vezes, de origem de família dedicada à música, depois dá uma ...uma geração, enfim, remota que seja, para arte plástica ... para música e para arte plástica ...

M.O. Minha família também é assim ... música e ...

C.V. Eu ...em arte plástica ... não sei dizer ... a não ser essa minha tia, que também foi morar junto com minha avó, quando o pai ... quando meu avô faleceu ... o Douglas Watson ... faleceu, e elas duas foram morar com a família nossa - mamãe, papai e nós cinco irmãs, tudo na mesma casa. Então, essa minha tia Emma era uma primorosa artista dedicada à arte decorativa, a gente pode dizer. Eu achava um encanto naqueles trabalhos que ela fazia. Mas ela era mesmo primorosa, nesse sentido.

M.O. Então a Sra. acha que a influência maior da Sra., mesmo, foi com os Irmãos Bernardelli !

C.V. Ah! Foi ! Com os Bernardelli. É ! ... Porque eu, desde quatro anos, entrava... entrava no ateliê, e aquelas estátuas enormes, que eram os modelos originais dos monumentos que ele havia feito, justamente ficavam naquela entrada. O sol ... a luz ... iluminando aquelas estátuas de gesso ... quando nós entrávamos, aquilo tudo parecia que vibrava ... que se mexia. E uma criança agarrava a mãozinha da outra, e a gente ia entrando, entrando, entrando, até chegar na 3a. ... no 3º salão, que era justamente onde o Professor Rodolpho Bernardelli estava trabalhando. Então, ele, quando .via aquela invasão de criança chegando, ele dizia: - “Ah! Vocês vieram me visitar ? Bom ! Então fiquem aí, quietinhos, que eu vou tirar uma fotografia de vocês.” [risos] Então, ele pegava uma máquina, e “batia“, como se estivesse tirando retrato, e depois dizia: - “Bom, agora vocês só me apareçam aqui daqui ... daqui a uns 20 dias [risos] ... antes desse tempo não, hein ! [risos] Bom, então, está combinado. Daqui a quinze dias- vinte dias, aí depois vocês podem voltar.” Então, isso nós fazíamos freqüentemente, não é ? ... Essas visitinhas ... Quando eu já estava com 9 anos, foi que eu, já fazendo as minhas experiências com a cera da vela da ... que havia em casa, não é, da vela da minha avó, não é ? Aquele chorado da vela que tinha estado acesa, eu fazia uma bola, e dali depois eu modelava aquilo. Aí então, em casa, meu pai, minha mãe, acharam aquilo, assim, um tanto especial, naquilo, e o papai disse: - “Ah ! Não ! Eu ... eu vou mostrar isso ao Professor

Bernardelli, para você estudar com ele.“ Então, quando eu fui a 1a. vez com papai lá ao ateliê do Bernardelli e, assim, pretendendo estudar escultura, ele não me aceitou: - “Não, isso não é coisa para criança, isso é uma coisa muito séria, ela ainda está muito pequena. Deixa ver se ela, mais tarde, vai querer estudar escultura ... tudo bem ... mas agora ... já ... é muito cedo demais”. Mas aí eu continuei fazendo as minhas pesquisas, não é? Então, chegou um dia lá em que eu fiz um Cristo em baixo relevo - feito uma medalha - assim ... o perfil do Cristo, em baixo relevo - e fiz uma bruxa montada num cabo de vassoura - isso já era alto relevo - isso já foi [risos] ... uma amostra ... eu gostava muito de história ... até ... [risos] ... fantástica. Então, o elemento que me surgiu na cabeça para executar, representar, foi esse: uma bruxa, montada num cabo de vassoura. E o outro elemento era ... foi tir ... foi inspirado num quadro que essa minha tia tinha no quarto, que era uma corça ... um quadro bastante grande ... Então, eu fiquei encantada ... para modelar aquela corça ... achei aquilo ... assim ... um... já era um passo maior que eu dava, não é?

M.O. É.

C.V. ... E a minha dificuldade foi ver, justamente, o lado de lá - que o quadro marcava só as perninhas ... assim ... mas como é que aquilo tudo se organizava? ...

Então, eu, dentro da minha imaginação, eu fui ... eu ia para a janelado rés-do-chão da casa - era casa de 2 andares - e ficava esperando a passagem de alguns cachorros grandes, que às vezes iam para a praia com os donos, e então eu via quando é que esses cachorros ... como é que mexe essa perna, como é que a outra faz, como é essa perna ...aquela ... não é ? Aquele jogo, assim, do movimento ...

Então eu construí, digamos, eu realizei a tal da corça, de acordo com o movimento natural que eu via feito pelos cachorros... Então, eu cheguei com estes três trabalhinhos lá no Bernardelli, e mais meu pai, não é, que fazia questão de insistir com Bernardelli para mostrar .. . Aí o Professor Bernadelli pegou o Cristo ... não disse nada... Pegou o outro trabalhinho - a tal da bruxa - também não disse nada

E, quando ele pegou então o ... o ... esse ... essa modelagem em cera do ... da corça, ele disse: - “E esse aqui, de onde é que você tirou, como é que você fez este trabalho ?” Eu disse: - “Bom, eu fiz olhando para um quadro que minha tia tem na parede”. - “Mas, o quadro, você vê o lado de cá. E o lado de lá, como é que fez, e como é que deu volume nisso?” Eu digo: - “ É, porque eu ia para a janela, e ficava vendo o cachorro passar, e então eu observava, eu via como era, não é ? Eu fiz isso mais de uma vez, e eu vi direitinho como é que o cachorro andava, e então, pelo quadro, eu realizei as perninhas da corça do outro lado ... e tudo o mais ...”

M.O. Aí ele passou a aceitá-la no ateliê...

C.V. Aí ele disse assim: - “Está bem, então voce pode vir, então pode vir, pode começar”. Então eu comecei a trabalhar no Bernardelli. Eu me lembro bem: era um dia 24 de abril, uma coisa assim, já fim de mês, mas dia 24... eu nem podia esperar começar o mês ...[risos].

M.O. 24 de abril.

C.V. É. E aí eu fiquei ... Como eu estou dizendo, eu estava ainda no colégio público, eu era aluna do colégio público, tão garota ainda, eu era, não é ? Estava com 9 para 10 anos. E essa circunstância de colégio público é a seguinte: porque meu pai, minha mãe, que só tiveram filhas, então eles queriam nos educar com espírito forte, corajosas, para a gente fazer frente na vida, porque antigamente, naquelas épocas, quando numa família havia um rapaz que - um filho homem, entre as irmãs - então, teoricamente, aquele irmão homem era responsável pelas irmãs, na hipótese, digamos, de uma ficar solteira, ou ter um problema, uma dificuldade, contar com aquele irmão. Mas, como nós só éramos irmãs, então mamãe e papai acharam por bem que nós tínhamos que ser todas educadas que nem os rapazes eram ... para

fazer frente na vida, e foi assim ... Então, eu comecei logo a estudar escultura, como estou dizendo, desde 9 anos, 9 para 10 anos, 10 anos, pode-se dizer, mas ainda estava terminando ... estava terminando o primeiro ciclo do colégio público. Minhas irmãs mais velhas já estavam fazendo o Pedro II, como se chamava, não é, que equivalia, digamos, aos estudos finais do segundo grau, não é ? Mas eu e Beatriz - a minha ... porque na escala da família, a mais velha chamava Gilda, a outra era Sylvia, a terceira Evelina, a quarta eu, Celita, Beatriz a quinta. Então Gilda e Sylvia já estavam fazendo até estudos no Pedro II, exames finais no Pedro II, e eu e Beatriz, e Evelina também - que já entrou - nessa circunstância, começamos a fazer o ginásio, porque era época em que se fazia ginásio em colégio ... ia banca de exames, e tudo ... assim ... tudo ... para o colégio, para examinar. não é ?

M.O. Hum... hum ...

C.V. Foi de acordo com a Lei Rocha Vaz

M.O. Hum ... hum ...E no colégio, a Sra. também aprendia pintura, desenho, alguma coisa ?

C.V. Não ! Isso, no colégio público, não ! Mas no Colégio Resende, que eu fui do colégio Resende, esse tal onde eu fiz o 2º Grau, então, era obrigatório. Quando chegamos no 2º-3º ano, uma coisa assim, não é, 4º ano ... é ... tinha uma aula de desenho, mas o professor não me ... corrigia nada, praticamente ... não é ... porque eu era aluna lá do Bernardelli, já há quantos anos ... Eu fui 7 anos aluna do Professor Rodolpho, até que ele faleceu, e daí ... depois dessa datado falecimento do Professor Rodolpho Bernardelli ... que foi a grande mágoa ... a primeira grande mágoa ... assim ... que eu senti, é o caso de dizer ... para mim ele era ... assim ... feito uma pessoa da minha família. Todo dia eu ia estudar no Bernardelli , todo dia ! E aos domingos, eu também passava lá, fazia uma visitinha, cumprimentava, e tal ... não é ... Eu queria um bem a eles extraordinário, e eles a mim, porque muitas vezes até convidavam a que eu almoçasse lá, ou quando faziam aquelas reuniões ... assim ... de aniversário, e tudo o mais, não é, sempre me distinguiam muito. Muito comumente, eu estou sentada, nas fotografias, até ao lado do Professor Rodolpho, do Professor Henrique, por causa disso, não é, porque eu levei sete anos ao todo, sempre como aluna, e freqüentando diariamente o ateliê dos Bernardelli. Em relação à pintura, eu tentei uma vez, com o Professor Henrique, mas eu não me ... adaptei à técnica que ele queria que eu iniciasse. Ele queria que eu comesse por pastel, aí eu achei aquilo tudo muito melado ... assim ... não deu ... [risos] ...

M.O. A Sra. conheceu a Sarah Villela no ateliê do Bernardelli ... Ou ?

C.V. Conheci !!!!... Ah ! Conheci a Sarah Villela lá ! A que casou com o ...

M.O. Nestor de Figueiredo.

C.V. .Sim. Sarah Villela era Sra. do Nestor de Figueiredo... e a ... enfim ... diversas moças dessas ... a Celina Pego de Faria, e muitas outras, que agora ... já ... Dona. ... fica difícil para a gente recordar, assim de repente ...mas a que casou com Lucio Costa, também era aluna do Bernardelli.

M.O. Ah! É ? E a Georgina de Albuquerque ?

C.V. Georgina de Albuquerque eu não peguei ... ela ...Acho que ela não foi aluna do Bernardelli, no ateliê, não ..

M.O. Mas a Sra. conheceu ela na escola ?

C.V. Ah! Na escola, sim ! Ela foi aluna do Bernardelli como ... dele ... como professor da Escola ... com certeza, não é ? Na Escola de Belas Artes. Então, eu fui para a Escola de Belas Artes após o falecimento do Rodolpho ... Ele ... antes de morrer ... ele pediu que eu continuasse os estudos com Correa Lima, que era o aluno dele de maior destaque: Professor José Octavio Correa Lima. Então, ele chamou Correa Lima e fez esse pedido. Então, quando ele faleceu, eu passei a estudar no ateliê do Correa Lima ainda dois anos, e o Correa Lima, como era o Diretor da Escola de Belas Artes, e o Professor Titular da aula de escultura, na Escola de Belas Artes, então ele me influenciou a que eu fizesse o vestibular, para frequentar as Belas Artes, e fazer o curso todo. Ele dizia: - “Senão, você não vai passar de uma amadora. Você precisa complementar com uma porção de outras disciplinas, além dessa, de escultura, não é, da execução da escultura”

M.O. E não teve, assim ... nenhum obstáculo ...

C.V. Não.

M.O. ... em relação à família, sempre a família deu apoio ...

C.V. Sempre !!! Não !!!! Não ! A família sempre me deu apoio !

M.O. ... para Sra. ser artista plástica !

C.V. Não !!! Papai e mamãe ... eu até me lembro, quando eu acabei o... quando foi ?

Quando estava com uns 16 anos, assim, foi, 15 para 16 anos, acho que já estava com

16 anos, quando acabei o colégio ginásial, esse do colégio Resende. Papai me

chamou - minha mãe também estava presente com ele, não é, os dois juntos, assim: -

“Minha filha, temos que falar uma coisa muito séria com você. Você já está

estudando escultura” - aí o Bernardelli ainda estava vivo - “você já está estudando

escultura há uns sete anos ... você o que que vai querer ser na vida ? Vai querer ser

escultora - se quiser, está tudo bem, não tem problema. Mas, se você quiser mudar,

digamos, de idéia, e se dirigir para fazer uma outra carreira, então é o momento, que

você acabou o primeiro ciclo, agora você, então, ou entra para uma outra ... para a

universidade que você vai querer” ... Profissão ... e tal ... Eu pensei ...-“Mas pensa

agora !” Várias pessoas vão a psicólogos, a esse ou aquele parecido, e eu tive que

ser ‘no pense agora’. [risos] - “Pense agora, e decide !” Eu pensei ! Eu disse: -

“Não, eu quero ser escultora.” - “Tudo bem, não se fala mais nisso”, foi o que eles

disseram. “Então, tudo bem”. Aí foi que eu, então, fiz .. já ... já ... como aluna do ...

entrei para ser aluna do Professor Correa Lima, como eu estava falando, e essa influência e indicação do Correa Lima, para eu fazer o vestibular e entrar para a Escola de Belas Artes, foi o que eu fiz. Só que, naquela época, a Escola de Belas Artes tinha, perfeitamente integrado como aluno da Escola, o aluno livre e o aluno matriculado. O aluno matriculado era aquele que fazia o vestibular de quem já tinha o primeiro ciclo de estudos colegiais, e o segundo ciclo também - colegial e o segundo ciclo, também. Eu tinha justamente o primeiro ciclo, feito no colégio público, e o segundo ciclo, feito no Colégio Resende, não é, com toda aquela documentação - registrada, oficial, do Ministério da Educação, tudo organizado, como era naquela época.

M.O. A Senhora conheceu Silvia Meyer ?

C.V. Em diferentes oportunidades, porque ela se dava muito com um cunhado meu. casado com minha irmã mais moça. Era Artur Hehl Neiva e Beatriz Vaccani Neiva, o casal, não é? E ela era muito amiga deles, e nessa ocasião, então, em diferentes momentos, eu estive com a Silvia Meyer, e o quadro dela, também, eu conheci, não é ? Eu reconhecia até o trabalho dela, porque ela era, fazendo uma síntese, ela era uma pintora de grande influência germânica, a tendência exata do expressionismo. A

pasta da pintura dela era grossa, meio pesada, muito forte, a execução do trabalho. Então, a gente reconhecia imediatamente, o trabalho da Silvia Meyer. Era um bom trabalho !!!! Muito bom, mesmo !!!

M.O. Ela era bem reconhecida, na época ?

C.V. Era ... era ... era ... era ... era ...era, sim ... era reconhecida, sim, como uma pessoa talentosa.

M.O. A Sarah Villela, também ?

C.V. A Sarah Villela ... também ... mas inteiramente diferentes, as duas pinturas, da Silvia Meyer ...

M.O. A Sarah Villela era mais retratista, não é ? Era reconheci...

C.V. Não ... e mesmo o tipo da execução da pintura, era diferente, não é ?

M.O. A Sarah Villela era mais linear, e a Silvia Meyer, mais pictórica, mais pesada ... mais pastosa ... é isso ?

C.V. É, desse aspecto, pode ser, não é ? A diferença entre uma e outra era, eu acho, essencialmente, o início do ensino de pintura que elas tiveram, não é ? Cada uma era num setor.

M.O. É ... a Sarah ...

C.V. O Bernardelli ...

M.O. ... era mais ...

C.V. ... influenciou ... influenciou muito, não é? O Professor Henrique Bernardelli, professor da Sarah, marcou muito toda a execução da Sarah, enquanto que a Silvia Meyer, naturalmente, demonstrava, também, as características do ensino inicial que ela havia tido, não é? Eu acho que era essa a grande diferença !

M.O. Eu tenho algumas fotografias aqui. Será que a Silvia Meyer não está por aqui

?

C.V. Ela era magra ... seca ... Nesta foto, as pintoras Georgina de Albuquerque, Sarah Villela Figueiredo e Anna Rosa Viveiros de Castro - sentadas, não é? De pé, Regina Veiga e Branca Dolabella.

M.O.- Vamos começar, agora, a analisar um pouco, ver um pouco da obra da D. Celita Vaccani. A casa dela serve como ateliê, também. A Sra. pode mostrar para a gente, D. Celita, um pouco da obra da Sra. ?

C.V. Com prazer.

M.O. Uma das curiosidades, uma das coisas preciosas que tem na casa da D. Celita Vaccani é o retrato do Rodolpho Bernardelli, feito pelo Henrique ...

C.V. Bernardelli ..

M.O. ... Bernardelli, irmão do Rodolpho, que foi doado ao pai da D. Celita, e acabou ficando para a D. Celita. Esse aqui é um detalhe da pintura do Henrique .

C.V. Este quadro foi doado a meu pai. Após a morte do Professor Rodolpho Bernardelli, o Professor Henrique fez questão de fazer esta doação a meu pai, que era muito amigo dele e, após o falecimento de meu pai, então, fiquei eu herdando essa beleza desse trabalho do Professor Henrique, que, aliás, eu vi o Professor Henrique pintando, no ateliê do próprio Professor Rodolpho, esse quadro. O Professor Rodolpho posou para o irmão, quando foi para a execução desse trabalho. É uma obra de arte belíssima ! ... E ...

M.V. D. Celita, então quando é que a Sra. começou a pintar ?

C.V. Eu comecei a pintar após a morte de minha mãe. Eu sentia necessidade de precisar ganhar, dentro do meu sentimento, do meu espírito, a alegria, que naquela oportunidade tinha desaparecido ... Então, eu achei que as cores da pintura iriam me trazer essa sensação, e eu comecei a pintar, logo após ter feito muito trabalho em ferro, não é, como “O Sol”, em solda oxy-acetilênica ... E com solda elétrica ... também eu fiz trabalhos gravados em solda elétrica, e então eu estava ainda muito

embuída dentro da escultura feita no ferro quando eu, então, pinteí aquele quadro, que se vê acima, e dá bastante a impressão, ainda, dessa transição que se passava dentro do meu sentimento estético.

Na primeira fase, podem ser apontados aqueles dois carnavalescos dançando.

M.O. Que época a Sra. pensa que foi, D. Celita ?

C.V.-Também 1963-1964 ... por aí ... 63 não, 64, digamos. Mas nesta fase ... Eu podia comentar sobre este trabalho, que foi até quando começamos uma época política muito difícil, aqui no Brasil, e então eu me inspirei na questão de que ninguém tampa o sol com a peneira, e eu fiz, então, como uma chapa de ferro toda furada, em espaços abertos na frente do sol, porque a verdade sempre havia de transparecer ... então ... quando ... eu mandei este trabalho até para o Salão ... ele foi cortado ... foi cortado por causa do aspecto político que ele sugeria, não é ? Já é por volta de mil novecentos e setenta e poucos ...

Balões documentam bastante, ainda, esta fase inicial ... eu trazia uma carga muito grande de emoção dentro de mim, no sentido de querer pintar... então fazia as cores muito fortes, muito puras, muito vibrantes. Então, estes balões, tudo geometrizado, bem dentro de uma interpretação ainda escultórica, pode-se dizer.

As máscaras, também, documentam bastante bem esta interpretação cheia de fantasia e de cores violentas, nesse quadro dessas máscaras superpostas uma sobre a outra.

Agora, outro trabalho que ... esse é de 1963 ... é curiosíssimo ... é que nessa época ninguém ainda fazia trabalho com prego, e eu peguei uma tábua - uma tábua até rude, que era de construção - fiz o tipo da arte popular, e fiz então ... desenhei ... e marq... fui pregando um prego a seguir do outro...em tamanhos maiores e menores, e depois, de cor, só botei ... só fiz o cinza e o branco, o mais tudo é prego. Este esteve no Museu de Arte Moderna ... fez muito sucesso, até, lá, quando foi, nessa ocasião, porque nunca ninguém antes tinha feito, no Brasil, trabalho assim, com prego fazendo interpretação de arte plástica.

Esse trabalho também é feito nessa interpretação de escultura e pintura - o tipo de arte popular. Sobre uma madeira, eu fiz esse quadro, também com essa sequência de pregos que ... Chega bem perto para você poder dar um ... apreciar mais a maneira ... Conforme a maneira ... eu percebi que conforme a maneira que eu colocava os pregos e rebatia sobre a madeira, eles davam um efeito .. então, eu variava em tamanho de prego, e na colocação como ele era posto na madeira.

Agora um outro trabalho, ainda dessa fase inicial, são esses pássaros ... assim

... feito um trabalho de Guignol, não é, tipo de execução muito singela, mas de efeito pictórico bastante forte.

Esses pássaros ... Durante uma certa época, eu só me encantava pintando pássaros, e essa seqüência aqui, de pássaros em vôo, já ao escurecer da tarde, foi feito quando eu via uma porção deles se dirigindo para ... sobre o mar ... para as Ilhas Cagarras. Então, eu me ... tomei inspiração, e fiz esse quadro.

Outro tipo diferente de interpretação foi quando eu me entusiasmei fazendo uma porção de interpretação de animais, como esses boizinhos e as vaquinhas. Então, eu interpretava de maneira absolutamente livre, inclusive essa daqui ... essa pequeninha aqui do centro ... eu acho curiosíssima [risos] ... ela ficou metade escultura, metade pintura. E esses outros já têm outro caráter um pouco diferente ... esses dois quadros abaixo, inclusive aqueles laterais também, são inteiramente diversos, mas em todos eles eu procurava ... assim ... originalidade, uma novidade, um acontecimento novo, pictórico.

M.O. D. Celita, por que a Sra. começou a pintar uma pintura mais sacra ? Nessa fase sacra ...

C.V. Bom, eu também estava emocionada, nessa época. Tudo que eu faço vem motivado por uma emoção muito violenta, muito forte. Eu tinha uma irmã que estava muitíssimo mal. Ela faleceu, até, pouco depois. Então, eu fiz a Nossa Senhora carregando o Menino Jesus, e o São José, todos dentro da gruta, ele trazendo o feno para botar no ... para o menino poder se ... ficar aconchegado. Então, o feno, eu fiz questão de fazer como sol aberto - ele segurando, assim, e ele está bastante violento ... assim ... na expressão ... de apresentação, como trabalho... Não é para dar essa sensação ... que ele trazia não só calor humano, mas um calor ... extra-humano, também. E depois desse ... além desse, eu tenho muitos outros, feitos assim, de sentido religioso.

Essa série de trabalhos, eu fiz pensando em focalizar tudo que o dente traz e emociona, na pessoa humana: alegria, tristeza, desespero ... enfim, tudo que é possível. E, como um teste para mim mesma, eu fiz, inicialmente, estes cinco trabalhos que estão ladeando esses outros, de interpretação inteiramente diversa. Porque, quando eu terminei esses, que parecem mais ... assim ... uns balõezinhos, umas ... enfim, uma outra interpretação muito diversa, eu mesma pensei : - “ E agora, será que ainda vou fazer mais alguma coisa com tema de dente ?” E, quando comecei a trabalhar, eu fiz uma interpretação pictórica inteiramente diferente das outras cinco, que eu tinha feito sob a mesma condição de ordem dentária. Então eu

fiz a coroa, a jaqueta, a ponte ... e boca rica e boca pobre. E ali ia todo um conjunto, então: o fio dental ... tem tudo aí dentro ...

M.O. Eu gostaria que a Sra. falasse um pouco sobre a escultura.

C.V. A escultura ... Nesse conjunto aqui, há uma variedade de interpretações. Conforme os tempos foram passando, o artista vai se transformando, também, não é? .

Então, este daqui é bastante antigo, é a cabeça que eu fiz de minha irmã “Gilda” ... esteve até no Salão de 1931, e recentemente, quando houve uma manifestação no Museu Nacional de Belas Artes. Pediram que esse trabalho voltasse, quando foi feita uma solenidade recordando o Salão de 31.

Esse seguinte é um outro tipo, já, de interpretação, entrando na fase contemporânea, já com as formas transformadas, estilizadas, muito simples, e com deformações, de acordo com a maneira de execução do momento.

Esse trabalho, que representa o esporte, ele esteve em Nova Iorque, em uma exposição internacional, e mereceu um prêmio, lá, prêmio esse que era votado pelo povo, e esse trabalho está, em fotografia, na Biblioteca do Congresso, sob o registro nº 1.908.

Aqui, o seguinte, são as “Garotas de Ipanema”, conversando na praia, fazendo “fofoca”, uma junto com a outra, nas brincadeiras de beira de mar.

Esse outro trabalho, a seguir, é uma lenda amazônica. Representa a ‘Capeí’ Para os índios da Amazônia, ‘Capeí’ ... o rosto da ‘Capeí’ é que é a lua, porque ela não estava contente, aqui na Terra - queria ir embora para o espaço - então, não sabia como ia fazer, para chegar lá, muito alto. Teceu uma escada com cipó, e passou uma coruja voando, pegou a escada e foi levando pelo espaço. Então ela foi subindo pela ...essa corda que ela mesma ... essa escada, que ela mesma tinha tecido, e ficou envolta, então, nas estrelas. Quando ela olhou para baixo, ela ... O rosto dela então, para os índios da Amazônia, representa a Lua - é a Lenda da Lua. Então, eu fiz até a base do trabalho com essa forma circular, em mármore branco, para sugerir justamente a lua, também. Tudo em escultura é síntese, é emoção, é ... a escultura ... a interpretação na escultura parte de organizações diferentes da pintura.

Nesta interpretação eu represento dois cavalos⁵⁴⁷, um passando pelo outro. Então, ninguém sabe quem é esse, nem quem é aquele - as formas se confundem, e nessa interpretação de espaços abertos, eu ... o escultor tem que trabalhar direto na execução da forma . Então, a gente leva mais tempo para procurar onde vai botar esse pedaço de ferro, ou aquele, do que propriamente soldando. As soldas são relativamente poucas, mas o grande trabalho é a gente conjugar a forma do vazio

⁵⁴⁷ “Bravios” é o título da obra.

com a forma do cheio, do ferro, do material, que a interpretação em volume ... é escultura feita em volume ... ele foi feito diretamente - numa observação direta do animal . Ele foi posar, até, no recinto da sala, lá nas Belas Artes. Então, nós, escultores, ficamos assim, em volta, e ele no centro - foi gentileza até de um recinto... digamos ... uma organização militar, que permitiu que esse cavalo, então, fosse posar lá nas Belas Artes. Mas, para nós, foi ótimo, porque a gente só fazia a interpretação de cavalo olhando para a fotografia ... como é que a gente podia... tinha-condição de fazer ? Mas esse, posou - durante quatorze dias, posou lá, para a gente poder estudar.

E aqui ... ali é a “Alvorada”, quando o sol ... quando os raios de sol vão surgindo , então sente-se essa expansão no espaço, não é ?

E esse outro trabalho aqui ... foi feita inicialmente a pintura. São “As Orantes”, e dessa interpretação pintada me deu idéia de fazer então as esculturas, sendo que a escultura, cada uma dessas formas ... ela pode ... ela tem movimento próprio, também, não é ? Eu organizei dessa maneira. E, quando eu terminei esses dois trabalhos - o mesmo tema em pintura, depois em escultura - eu estava tão emocionada, que a minha cabeça começou a pensar só em versos. Então eu fiz “As Orantes” como verso, e daí parti para um ... dentro de mim abriu um outro espaço, dentro da arte, e eu comecei a me dedicar a ... comecei a ser obrigada ... porque o

verso é que procura a gente, isso é que é o curioso - os temas, eles se impõem a que a gente os escreva Então, depois desse primeiro - que foram “As Orantes” - eu já escrevi muitos, e publiquei, até recentemente, um livro, onde esse trabalho, também - das Orantes - aparece.

E aqui, nesse trabalho, nós temos ... aqui nós temos ... espera aí ... Esse trabalho, em bronze, representa o “Estácio de Sá e o São Sebastião”, no momento em que o Estácio de Sá pede a proteção do São Sebastião para a cidade do Rio de Janeiro, à qual ele daria o Santo como protetor, se nós vencêssemos a Guerra que estava se travando, ainda na época colonial. E esse outro trabalho agora, também em bronze, é um retrato que eu fiz de minha mãe, Evelina Carlota Watson Vaccani, sendo que eu escrevi até o nome dela aqui na frente, e assinei atrás. Mas isso foi feito, também, já numa época recuada, antes de eu ir para os Estados Unidos, com o convite que eu tive do governo norte-americano, para fazer trabalho de pesquisa sobre métodos de ensino de escultura. Estive 10 meses nos Estados Unidos fazendo esse trabalho.

Aqui, a minha mãe, que era uma pessoa maravilhosa, assim como meu pai, ambos brasileiros, embora mamãe até fosse filha de pai estrangeiro e mãe estrangeira, mas era uma brasileira ardorosa, fervorosa, confiante no Brasil, e assim

também meu pai, um médico maravilhosos, empolgado pelo Brasil e pelos seus descendentes, e pelo brasileiro de um modo geral.

M.O. Então, nós agora vamos encerrar a nossa entrevista com D. Celita Vaccani.

Eu gostaria de agradecer a D. Celita Vaccani a boa vontade de mostrar todo esse material rico, e gostaria de saber se a Sra. quer falar mais, acrescentar mais alguma coisa, na entrevista ?

C.V. Eu quero acrescentar meus agradecimentos a você, por essa oportunidade, assim como também à Escola de Belas Artes, por todo desenvolvimento que me deu nesse meu sentimento artístico, para poder evoluir da escultura para a pintura, depois chegar até na parte de literatura - porque foi, justamente, transpondo o sentimento estético da escultura e da pintura, que eu comecei a escrever, fazendo em versos - e agora estou fazendo texto corrido E quero, ainda, lembrar a alegria de poder transmitir a meus pais, também, essa emoção, e os agradecimentos por tudo que fizeram dizendo que eles - minha mãe, filha de estrangeiros, era uma grande brasileira, e meu pai, também de descendência estrangeira, mas também com descendência nacional, era também um grande brasileiro, apaixonado pelo País - como também eu sou, sou brasileira, apaixonada pelo meu Brasil. [muita emoção]

M.O. Obrigada, D. Celita. [emoção]

4.1.2 Laura Maia⁵⁴⁸

M.O. Estamos iniciando aqui a entrevista com a Dna. Laura Maia.

Eu quero saber as origens ... familiares ... e um pouco da formação, da Sra..

L.M. Então ... Bom, a primeira coisa é o meu nome. Eu me chamo Laura Lahmeyer Leite Maia. O Leite, é do meu pai - Dias Leite - o Lahmeyer é da minha mãe, Furquin Lahmeyer Georgeta, e o Maia, do meu marido, José Moreira Maia. Eu uso esse nome inteiro. Eu nasci na Suíça, enquanto meus pais estavam fazendo uma viagem de recreio, perto de Lausanne, numa cidadezinha chamada Chanlet A'Gobet, e lá meu pa ... mamãe pediu para eu ser registrada como brasileira. Então, ele foi ao consulado de Lausanne, fazer esse registro, mas na falta de documentos de casamento ... e ... ele resolveu me registrar, apenas, como filha natural. Então, foi preciso fazer um novo registro, quando eu cheguei ao Porto - na Igreja de Cedofeita, onde eu fui batizada - sendo que o atestado de batismo, de 1908, vale como atestado

⁵⁴⁸ Nascida em 09 de agosto 1908. Foi discipula de Sylvia Meyer.

civil, porque a República só foi proclamada em 1910, e separou⁵⁴⁹ ... e o mais ... Então, depois, pequenininha, eu vim para o Brasil. Toda a vida morei aqui, e estudei no Colégio Nôtre Dame de Sion, onde eu entrei com 8 anos e saí coroada, porque naquele tempo ⁵⁵⁰ ... professora coroada ... além do diploma ... com uma coroa de louros e ... com dezessete anos. No ano que precedeu a minha saída do colégio eu passei as férias na Europa, e aí eu descobri a pintura, pois eu estava habituada a ver reproduções de quadros em branco e preto, porque naquela época era muito raro, reprodução de cores e, quando havia, eram cromos muito mal feitos. Eu aí vi a verdadeira ... fiquei encantada ... Estive em Roma, em Florença, Veneza, fui a Nápoles, depois fui a Paris, e tudo ... Fiquei encantada com o que eu vi na Europa. As pessoas de hoje não fazem idéia - porque agora a fotografia é muito boa, o som é muito bem reproduzido de orquestras, e tudo - o que era o descobrimento, de uma moça de 16 anos, na Europa, naquela época ! Até o trem ! Aqui na Central do Brasil andava a 40 km ... e o trem, na Suíça, a 80 ! Só isso ... [risos] ... deixou eu e minhas irmãs ... ficávamos sempre de boca aberta, diante do que víamos. Depois ...

M.O. Foi essa viagem que levou a Sra. a freqüentar a Escola de Belas Artes ?

⁵⁴⁹ Igreja do Estado

⁵⁵⁰ 1925

L.M. Foi isso que me entusiasmou, e eu decidi que, quando acabasse o curso no Sion, estudaria pintura. Fiquei entusiasmada ... Mas, nessa época, a entrada na Escola de Belas Artes era muito poucas mulheres ... muito poucas moças entravam ... era quase exclusivamente masculino, o curso. E meu pai não achou boa a idéia, de eu entrar para a Escola de Belas Artes, apesar de me incentivar muito a aprender desenho e pintura, porque ele próprio desenhava muito bem, e gostava. Foi ele quem me levava, todos os anos, para ver o Salão ... de Pintura ... e era grande apreciador. Eu então estudei com essa professora, Silvia Meyer, que era aluna ... tinha sido aluna ... lá nas Belas Artes ... e era professora da Escola Amaro Cavalcanti, particular, também, e tinha a grande especialidade de restauração de quadros. Foi uma pessoa muito simpática, que aumentou muito meu interesse pela arte, porque ela me ensinou todas as técnicas: pastel, aquarela, óleo, sobretudo, que foi do que eu mais gostei.

M.O. A Sra. conseguiria definir, assim, esteticamente, a obra dela ?

L.M. Eu acho que ela tinha muita sensibilidade e, sobretudo, no retrato ... Ela fazia muito bem era ... retrato ...

M.O. Ah! Era retratista !

L.M. É ! Era retratista ! Mas ela trabalhava em tudo. Fez o curso de Belas Artes ...

M.O. Ela pintava a óleo ?

L.M. Pintava a óleo, mas a preferência ... ela fez muito retrato infantil ... então ela achava que o pastel dava mais ... tinha mais delicadeza ...

M.O. D. Laura Maia estudou na Escola de Belas Artes. Em que período, D. Laura, a Sra. estudou ?

L.M. Em 1937 a 41, que eu estudei - na Escola de Belas Artes, como aluna livre. Estudei o curso de pintura, que começa com desenho, modelagem, anatomia artística, e tive vários professores - vale a pena nomeá-los ?

M.O. Pode falar.

L.M. Pois é. O Petrus Vertique era professor de modelagem, era muito interessante. - um francês já radicado aqui no Brasil. Na anatomia, era o caricaturista Raul Pederneiras - já outro estilo completamente diferente. O modelo figurado, que era o começo da escola, era com o Lucílio de Albuquerque, que naquele tempo era o Diretor da Escola. A direção da Escola, depois, foi do Bracet, que foi meu professor de pintura .- Augusto Bracet - e que foi meu professor durante três anos. Agora, como modelo vivo, que era um que marcava muito, porque era muito exigente, e levava muito a sério, foi o Rodolpho Chambelland, que tinha como assistente o irmão, o Carlos. Agora, o outro professor, que tinha uma personalidade também marcante, era o Flexa Ribeiro, que falava de História da Arte, e era muito convencido [risos] e dava as aulas com uma pose [risos] enorme [risos] ... mas era divertido. Depois ... quem mais ? ... Tinha o da arquitetura analítica - Professor Baiana, o da descritiva - que não tinham, assim, papel muito importante, para os pintores - não se dava a eles muita importância - deveria, talvez, se dar Agora, o Cavalleiro, de arte decorativa, foi também um que despertou grande interesse.

M.O A Escola de Belas Artes funcionava na Rio Branco ? ...

L.M. É, na Avenida Rio Branco. Então, nessa sala do Bracet, a gente estava lá em cima e ouvia o canto ... sempre ouvia o canto dessa gente⁵⁵¹, quando estava ensaiando ... Agora ...

M.O. E a aula de modelo vivo era dentro da Escola mesmo ?

L.M. Dentro da Escola. A aula de desenho figurado era no porão. Na sala, em cima, onde hoje estão as pinturas dos holandeses, era, ali, a sala do Rodolpho Chambelland.

M.O. E, Havia muitas mulheres, que freqüentavam as aulas?

L.M. Como?

M.O. Havia muitas mulheres que freqüentavam as aulas?

L.M. Na minha ocasião, já havia muitas. Havia a Cordélia, que foi a mais ilustre. Havia uma ... Távora ... Noema Távora, que tinha muito jeito, mas que ficou ... levando uma vida mais de convento. Teve uma outra, também muito simpática, que

⁵⁵¹ Cantores do Teatro Municipal.

abriu uma ... casou-se com um arquiteto e abriu uma escol ... uma sala de arte, em São Paulo... uma sala de exposição ... Mas eu não lembro os nomes... Tenho que lembrar devagar os nomes ... para eu poder lembrar ... Eu tenho os retratos delas todas, você quer ?

M.O. Quero.

L.M. Eu, justamente, tenho uma fotografia da exposição do Vicente Leite, onde estamos todas nós, minhas colegas e as pintoras, naquela época. Essa exposição foi no antigo Salão do Palace Hotel, e nós não perdíamos uma, porque o Professor nos mandava ir lá, e mandava fazer a crítica, depois... Quer que mostre ?

M.O. Quero.!

L.M. Vicente Leite foi um grande pintor, que morreu muito jovem, de maneira que não deu tudo o que podia dar. Ele era paisagista, sobretudo. Pintava de tudo, mas era paisagista, principalmente. E ele reunia uma porção de gente em volta dele, porque era muito simpático.

Ao lado direito⁵⁵², eu, com Moema Távora, que tinha muito talento, mas eu acho que, depois, não se dedicou à pintura ... foi para o Ceará ... foi ajudar o tio, Juarez Távora, em obras sociais. E do outro lado tem Eunice Cabral e ...⁵⁵³ filha do Almirante Machado ... eram duas, e gostavam muito da arte..... As outras, não estou me lembrando os nomes.

M.O. Não está lembrando, mas são todas artistas plásticas ?

L.M. São. São todas artistas daquela época, muitas com talento.

M.O. Fale um pouco dessa fotografia, D. Laura ?

L.M. Esta fotografia foi de um piquenique - naquele tempo se fazia, de vez em quando, piquenique - e é um grupo de alunos do Augusto Bracet. Tivemos um, muito interessante, que eu não sei onde está a fotografia: no telhado da própria Escola, num dia em que não houve aula. É o grupo todo.

M.O. Aí a Sra. levou a irmã da Sra. ...

⁵⁵² Lado esquerdo do vídeo. D. Laura aparece de chapéu

⁵⁵³ Marina Machado

L.M. Como ?

M.O. Levou a irmã da Sra., D. Eulália.

L.M. Ah ! É. A mais mocinha do grupo é minha irmã, que é hoje professora de história, professora emérita de história, da Universidade Federal.

M.O. Eu queria saber da Sra. se havia muita dificuldade, assim, das mulheres, assim, da Escola ... se havia uma discriminação ... por parte dos homens ... das mulheres sobressaírem, dentro da Escola ...

L.M. Eu acho que não havia. A atmosfera da casa ... da Escola de Belas Artes, que eu me lembre, era muito cordial. Todo mundo se entendia. A gente discutia, assim, livremente ... Tinha um jornalzinho ... desenhado ... só fazia caçoadas, da gente ! [risos]... Eu saí no jornal ... caçoando de mim ... Tinha duas, que eram consideradas as fofoqueiras, então, elas saíram na caricatura com duas antenas, apanhando todas as notícias [risos]. Então, eu estava com a mania de um livro, que eu estava lendo ... então, saí eu, com meu par de óculos, e o livro. Então, havia essas

notícias ... isso era feito pelos rapazes ... e aí eles “mexiam” com as moças, de preferência ... Em vez de “mexer” com os rapazes, “mexiam” com as moças. Então, era uma folha ...

M.O. Havia aula, em lugar ...

LM. Havia uma folha⁵⁵⁴ ... O quê?

M.O. Havia aula, em lugar separado, para as mulheres e para os homens ?

L.M. Não !!! Todos juntos !!! ... O modelo ... O professor escolhia a pose do modelo, depois riscava a giz, no chão, para no dia seguinte pegar a mesma pose. O desenho de modelo vivo a gente levava pintando de segunda a sexta, das nove ao meio dia. [riso] ÉÉÉÉÉÉÉÉ ! A pintura era, assim, levada, assim, muito a sério ! E o modelo, por exemplo, um dos modelos meus, sabe quem é ?

M.O. Não ... ([inaudível])

⁵⁵⁴ de desenho caricaturado

L.M. Na tela “O Café”, do Portinari, aquela mulata grande, que está na parte esquerda, embaixo, do quadro, foi meu modelo. Posava sempre, lá na Escola de Belas Artes, muito. E ela assim, então, sendo enorme ! Então, quando ela se despia - ficava nua - ficava imensa, não é ? Ela era delicadíssima, de maneira que o apelido dela era “mimoso elefante” [risos]. Se você quer detalhe da Escola, tem um aí, não é ? “MIMOSO ELEFANTE” ! Era muito simpática !!! Então, tinha um ...⁵⁵⁵ que o Lucílio de Albuquerque, que tinha ganho um prêmio de viagem, dele, à Europa, que já estava muito velha, então ela posava de costas [risos] ... que os seios estavam muito feios [risos] ... Detalhe ... está aí, um detalhe ... [mais risos]

M.O. E a Georgina, a Sra. teve alguma participação na aula dela

L.M. Georgina ... eu não simpatizava muito com ela, porque achava que ela, publicamente, mandava muito no marido, que era o Diretor da Escola. Várias vezes o Lucílio queria fazer alguma coisa, Georgina intervinha, falava alto, e prevalecia a opinião dela. Não sei se eu estou errada, mas eu não simpatizei muito com ela por isso. Eu com certeza estou errada [risos]. Porque ela era boa ...⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ modelo

⁵⁵⁶ pintora e professora

M.O. E como artista plástica, houve, assim, alguma dificuldade ... A Sra. chegou a expor ... alguma coisa ...

L.M. Como?

M.O. expor... montar exposições...

L.M. Não. Todo fim do ano, o professor escolhia o melhor trabalho de cada aluno ... o melhor, do *couvert*, e expunha, mas só depois de a gente já estar no curso de pintura. No primeiro ano ... era só preparativo, não é ? Depois, a gente entrava, ia para o curso de pintura, e aí o professor escolhia o melhor trabalho, de cada aluno. E tinha o aluno que achava que não devia expor ... que devia esperar mais um pouco ... não é ? Isso ...

M.O. E a Sra. expunha ... na ...

L.M. ... no fim do ano ... em dezembro ... no fim do ... no ...

M.O. ... no final ...

L.M. ... exposição dos alunos, não é ? Não se fazia programa ... não se fazia ... quem quisesse, ia ver ... era aberto ... pública, não é ?

M.O. A Sra. nunca chegou a expor nada, assim, em nível profissional ?

L.M. Eu expunha sempre como aluna ... Mais tarde, eu quis me modernizar ... e fui para o Parque Laje. Lá no Parque Laje, também, expus como aluna ... E, ultimamente, ano passado ... eu estava ... na Cultura ... Laura Alvim ... Casa de Cultura Laura Alvim ... também expus ... aqueles que você viu, ali, outro dia ... Mas, sempre como aluna ! Exposição, minha, nunca fiz. ! Eu acho que não fiz, por uma razão. Eu segui o curso de crítica de arte, da Fayga Ostrower. Então, o Museu de Arte Moderna ainda não tinha sido construído, ainda estava em galpões, e a Fayga deu uma série de aulas num desses galpões, e o valor das aulas era para ajudar a construção, para ajudar a instalação ... Vários professores deram ... O que a gente pagou para ela, ela deu de presente para o Museu de Arte Moderna. E ela então ensinou a analisar um quadro, como se analisa um quadro, a estrutura do quadro, o equilíbrio do quadro, e tudo isso. Depois que eu assisti à aula dela, então, o que eu piquei de trabalho meu, você nem pode imaginar ... porque eu analisei ...

porque eu estava muito errada, e aí eu fiquei muito crítica do que eu faço ... nunca achei que eu estava à altura de uma exposição individual. Isso é verdade ! ...

M.O. Então essa ... antes ... antes da influência da Fayga, a Sra. recebeu qual influência ... assim, qual influência da Escola de Belas ? Qual o professor que a influenciou mais, na parte estética, da obra da Sra. ?

L.M. Eu acho que foi o Rodolfo Chambelland, mas não que ele me desse atenção especial, não, que ele era mais reservado, fechado sobre si mesmo, mas foi, assim, como personalidade. Apesar do Bracet ter sido, assim, na pintura, mais constante comigo, eu acho que o Rodolpho Chambelland, que era professor de modelo vivo, foi quem teve mais influência ...

M.O. Ele influenciava quase todos os alunos, ou era só a influência da ...

L.M. Não ! Não ! Ele era muito consciente. Ele ia de quadro em quadro, e depois ele ia dando opinião sobre os quadros, o que é que a gente devia fazer, quer dizer, ele se interessava pelos alunos - os fracos e os fortes [risos] ... ele se interessava por todos

M.O. Além da Georgina ... de Albuquerque, havia outra professora, na Escola de Belas Artes ? Haviam outras mulheres, dando aula, na Escola, ou ...

L.M. Não, depois ... quem foi minha colega, também ... como é que ela chama ... agora esqueci o nome ... vamos ver ... ai!!! ... Ela mora na Rua Paulino Fernandes ... eu sei onde é a casa dela

M.O. D. Celita Vaccani.

L.M. O que ?

M.O. D. Celita Vaccani !!!

L.M. É. Ela foi minha colega ... Aquela outra ... que é professora de desenho geométrico de arquitetura analítica... também foi minha colega ... hoje é catedrática, lá. Quer dizer, já estão todas se aposentando, mas foram várias as colegas minhas que fizeram carreira, não é ? Agora ... o ...

M.O. E por que é que a Sra. não fez carreira ? Qual a dificuldade ? Família ... Filho ...

L.M. Porque o meu ... o meu marido ... ele se opunha muito a eu ter relações com os artistas. Ele ... naquele tempo, que se chamava “Senhora Dona Fulana”, ele achava ruim, que me chamassem de você. O meu marido tinha uma coisa, assim, que eu até me divertia, com ele. - “Você pode ser pintora, mas não fica com cara de pintora. Fique com cara de Sra. de Oficial de Marinha”. Eu ia à Escola de luva, chapéu, solenemente. Quando saía da Escola, eu era a Sra. do Oficial de Marinha. [risos]..... Então, não tinha essa intimidade ... eu tive muita pena ... não fiz grupo, não, sabe ? Agora, eu estudei ... sempre tive interesse ... Quando eu fui a Paris, e passei ... meu marido tirou licença prêmio de 6 meses ... nós passamos 3, em Paris. Então, eu fui estudar na Grande Chaumière. A Grande Chaumière foi um grande curso onde esses, que foram meus professores, estudaram. Eu fui procurar a Grande Chaumière, porque existe desde o século passado - século XIX , não é - e fui fazer lá o que não se fazia, na Escola de Belas Artes do meu tempo. Era *croquis*. Eles chamavam de *croquis* uma pose de 20 minutos, e lá na Grande Chaumière, não, a gente trabalhava ... na primeira sala, o modelo posava 5 minutos, na outra 3, na outra 2, e 1. E os que pousavam 1 minuto eram os dançarinos, bailarinos. Faziam a pose,

e ficavam 1 minuto na pose, para a gente apanhar o *croquis*. Então, isso eu aprendi, lá na Grande Chaumière. [risos] E no Carrefour Vavin, onde ... tinha a grande estátua de Balzac, que é essa que veio em miniatura, aí, na exposição de Rodin. Eu vi a verdadeira ... gigantíssima ... esse Carrefour Vavin ... Agora, quando o meu marido também esteve, em 51, em Filadélfia - foi buscar o “Barroso”⁵⁵⁷ - eu me inscrevi na Escola de Belas Artes de Filadélfia. Lá, os professores eram muito variados. Também, eu queria ... eu gostaria de me lembrar os nomes ... só procurando, que eu posso lembrar os nomes ... Mas tinha um, todo delicado, que era o das flores, e tudo ... que era mesmo ... parecia um pouco efeminado, e outros, não é ... assim, mais sólidos, não é ? Mas, aí é que eu recebi a crítica mais forte, do meu trabalho, não é ? O professor mandava a gente pintar, de 1 hora até as 4. Às quatro horas todo mundo virava seu trabalho para fora, em círculo, e ele fazia a crítica, passando em volta. Então, quando ele chegou perto do meu trabalho, ele, simplesmente, em vez de fazer crítica, tapou a cara. Nunca eu tive um desânimo tão grande, assim, na minha vida [risos]. Ele não aproveitou nem um pouco, para fazer um comentário ... faça assim ... faça assado. Agora, o que ele aprovou, eu vou mostrar a você, aí ... o que está pintado.... o que ele achou que estava bom ...

⁵⁵⁷ Cruzador

M.O. Agora, a Sra. achava que eles eram muito radicais, na maneira de analisar as obras ?

L.M. O que eu acho é que brasileiro não diz assim. Brasileiro, se você fez uma coisa errada ... - “ Você precisa se esforçar ... você precisa prestar mais atenção..” O americano, não. Ele diz logo: - “ Não vale nada !” [risos] Talvez o sistema deles seja melhor. A mim, ele nunca disse isso. Só ... a crítica que ele fez, foi essa de tapar a cara ...Essa, de tapar a cara, foi dura !!!!

M.O. Como era a vida social da Sra., nesse período ? A Sra. saía muito ?

L.M. Saía muito, porque meu marido ocupou várias posições, na Marinha, não é ? Inclusive, acabou a carreira como Chefe de Estado Maior da Armada, do Ministro da Marinha e, além disso, ele foi Presidente do Tribunal Marítimo, de maneira que eu freqüentei muito o Palácio - não do Catete, depois, em Brasília. Freqüentei muito ... assisti à posse do Costa e Silva, assisti à posse desses Presidentes ... Fui às recepções da Rainha da Inglaterra, da Indira Gandhi, dos Principes Japoneses ... todos esses grandes ... Rei da Noruega ... tudo isso eu assisti ... Ia a Brasília e tomava parte nas recepções. Tinha uma vida social muito intensa.

M.O. E a Sra. acha que, por ter uma vida, assim, social, mais de elite, a Sra. prejudicou à carreira artística, da Sra..

L.M. Eu acho ... que ... prejudiquei.... tinha muita recepção ... muita coisa ... Depois, por exemplo, como mulher do Almirante - que ele era aqui Rio, do I Distrito Naval - eu tive que fazer a Feira da Providência ... A Feira da Providência foi toda eu quem fiz ... Era até a Ivaninha ... que até se saiu bem ... mas era um trabalho enorme. Você organiza chá ... dançante ... você organiza festa ...sessão de cinema ... para angariar dinheiro ... vende os bilhetes todos. É isso ... perde muito tempo ... toma muito tempo, não é ? E eu tinha de fazer bem feito !... E eu recebia muito, aqui em casa ... Agora, eu gosto de festa ! ... Agora é que eu estou aposentada [risos], mas eu gosto de festas ... Mas, eu recebi muito ... recepções ... mesmo aqui ... E, quando eu morava numa casa menor, eu então fazia as recepções na casa de minha mãe. A casa de minha mãe era na Rua Visconde de Ouro Preto, 36, onde hoje é o Brasil-Estados Unidos. Então, lá, eu dei muita festa. Quando eu era solteira, era dançante, quando eu era a Sra. de Almirante, a recepção era solene. [risos]

M.O. É ... Quando a Sra. era solteira, antes de entrar na Escola de Belas Artes, a Sra. já desenhava ... em caderninho ...

L.M. ... é ... estudava piano, estudava inglês, e fazia ginástica para emagrecer [risos], e ao mesmo tempo eu fui profes ... Meu irmão ... Antônio Dias Leite, foi Ministro da Mari ... das Minas e Energia, foi fundador da Aracruz Celulose, foi Presidente da Vale do Rio Doce ... tudo isso ... o Antônio ... Eu dei aula a ele de francês. A Lali, eu também ajudei, quando entrou para a Faculdade - estudei muito com ela. Quer dizer que a gente estudava com os irmãos. Tinha também um primo, que papai era tutor, que eu dava aulas ... De maneira que minha vida era muito ocupada, não é ? Muito boa ... Não ficava de papo para o ar, não !!! [risos] Trabalhei bastante. Mas, depois, veio filha, veio a casa ... mudou, não é ? Já foi mais ... uma coisa diferente...

M.O. É. As responsabilidades são outras

L.M. São outras coisas ... Agora, papai, é do Porto. Antônio Dias Leite. Agora, justamente, a casa em que ele nasceu, e que foi construída por meu tataravô, no fim do século XVIII, foi posta abaixo, porque a Cidade do Porto teve uma grande

Avenida - de cintura - e demoliu aquilo tudo. Então, a história do meu tataravô - tudo um pouco de lenda, não é ... lenda, não é, mas é o que me contaram. Pediram para eu me lembrar e escrever, para não ficar esquecido, na família, porque daqui a pouco eu vou embora ..., não é ? [risos, risos] Esse tataravô ... você quer um pouco da origem da família ... [risos] quis defender a casa contra os soldados de Napoleão - os soldados de Napoleão invadiram a casa e ele então se postou na frente da casa, impedindo a entrada, e levou uma baionetada, que rasgou ele ... na barriga ... A graça está é que a vizinha veio ajudá-lo e costurou com a agulha que ela fechava porco, e galinha e peru. E ele viveu ... Quando os franceses foram embora, ele ainda voltou para a casa dele. Quer dizer, que aí tem muitas histórias ... Tem a do meu bisavô, também. Com 10 anos, ele conseguiu salvar o dinheiro do pai. O pai botou o dinheiro todo - naquele tempo, tinha era moeda, não tinha papel, não é ? - num potinho de barro, e incrustou no fundo da lareira ... E os franceses não perceberam ... o que tinha ali .. e o garoto conseguiu entrar lá e tirar. Saiu correndo, levou também um tiro, falam que não pegou, mas quase que pegou ... Tem uma porção de coisas, assim, da família ... E, agora, a casa foi abaixo, e estão me pedindo para eu lembrar de tudo o que for relacionado com a casa.

M.O. Quantos irmãos são ?

L.M. Eu tive⁵⁵⁸ Nós somos cinco, ao todo. Um único irmão ... esse Antônio Dias Leite, e cinco irmãs. A mais velha, Valentina, ela ... morreu, já ... mas foi uma pessoa, assim, fora de série, essa minha irmã. Para eu dizer a você ... o que é que eu podia dizer a você ? Como profissão, enciclopedista, porque a enciclopédia que está ... ela foi comunista ... foi presa, um ano e meio .. foi do partido. Depois, ela foi exilada ... foi obrigada a se exilar ... ela foi para a Argentina. Na Argentina, ela fez ... ela entrou ... na enciclopédia argentina, que está sendo publicada, em trinta e tantos volumes. Ela fez uma parte toda referente à França. Nós estudamos em colégio francês - o Sion, naquele tempo, era francês - e ela sabia muito bem, a história da França. Ela fez a parte da história da França, depois ela fez a parte da literatura francesa, e depois, quando viram que ela sabia bem, pediram para ela fazer da literatura francesa fora da França, inclusive: poeta de Madagascar, escritor da Martinica, Canadá, Bélgica, Suíça Francesa. Ela, pode-se dizer, que foi isso, a profissão dela, fora, ser muito política ... estava sempre metida na política ... [risos] ... e foi assim ... No colégio, ela não teve outra nota que não fosse 10 ... essa coisa toda. A inteligência dela era fora do comum ... É ... estou contando vantagem ... Você mandou eu contar, eu estou contando vantagem ... Meu irmão, o Antônio,

⁵⁵⁸ D. Laura teve 4 irmãos. Entre eles Luiza Leite Ribeiro, 2 anos mais moça do que ela. Era poliglota e tradutora

também. Ele acabou o ginásio e não pôde entrar na Escola Politécnica, porque ele acabou tudo com quinze anos, e só se podia entrar com 16. Aí, ele entrou com dezesseis e foi o primeiro da turma ... saiu antes de fazer 21 anos ... em janeiro ... foi o primeiro da turma. Foi ... fez catedrática com 27 para a Politécnica ... com 31 ele já estava ... tudo por concurso ... Não pense que ele entrou pela janela, não ... [risos]

*M.O. E a D. Eulália*⁵⁵⁹ ...

L.M. [risos] Ah ! Então, essa você já sabe, a biografia dela ... O que eu fico boba é que esses que eu ensinei ... porque ao Antônio, eu ensinei francês, que é o caçula ... foi tudo que eu ensinei, mas eu ajudei, nos estudos. A Lali, eu estudei com ela. Quando ela soube que não precisava fazer ... porque, quando acabou o ginásio, estabeleceu-se que havia mais dois anos, de científico ou de clássico, mas aqueles que poderiam, diretamente do ginásio, entrar na universidade, podiam fazer o concurso, e Lali resolveu tentar, e quando ela tentou, quem estudou, junto com ela ... de noite eu resumia ... o que tinha que estudar ... para ler só aquele pedacinho,

⁵⁵⁹ Ver entrevista com Eulália Lobo em Estudos Históricos. Rio de Janeiro CAT Torres, 1992, nº 9.

não tudo ... e ela passou brilhantemente. De maneira que ela entrou mocíssima, na Faculdade de Filosofia.

M.O. A Sra., na época de moça, saiu muito, com suas irmãs, como era o relacionamento de mulher ... no Rio de Janeiro ? Podia sair de casa, podia ir a baile ?

L.M. Naquele tempo antigo ... papai era severo, nesse ponto Por exemplo, rouge, batom ... não se usava [risos]

M.O. Sua mãe fazia ... ⁵⁶⁰

L.M. A Valentina - que desafiava as autoridades - ela molhava papel de seda vermelho ... fazia ali ... e punha na cara. As unhas polidas, era com aquele pó de polir faca ... ela tanto fazia, que conseguia fazer as unhas brilharem ...

M.O. D. Laura, então a Sra. podia mostrar um pouco da obra da Sra., aqui, dentro de casa ?

⁵⁶⁰ Bordava , cuidava do jardim e lia muito.

L.M. Eu vou mostrar, então, um quadro, que foi meu exame final, e que foi exibido na exposição dos alunos de 1941.....Esse modelo, que posou para meu exame final da Escola de Belas Artes, era uma pessoa muito serena, muito simpática. Tivemos vários modelos, e um deles está no quadro “Café”, do Portinari: tinha um apelido, na Escola, de ‘mimoso elefante’, porque era uma mulata enorme, de formas abundantes - extremamente delicada, por isso ganhou esse apelido. Mas tinha também modelos homens: tinha velhos com barbas, tinha de tudo ... [risos]

Essa cerâmica foi feita na aula de arte decorativa. Tratava-se de um painel para revestir uma coluna em uma biblioteca, e a inspiração foi dos vasos gregos - que contêm muita sabedoria - e esse aqui foi em escala, modelo em escala, que eu fiz naquela ocasião.

E esse, pintado em Filadélfia, é da aula do “Fine Art Museum”, onde o professor me encomendou um tema brasileiro, e eu escolhi o carnaval, de maneira que é um quadro pintado sobre papel, apenas, e que ... De 1 às 4. Às 4 horas a aula estava terminada, e o professor fazia a crítica.

E este outro é muito recente, é do ano passado, com o Professor Gian Guido Bomfanti, na Casa de Cultura Laura Alvim. Modelo vivo.

Este é um retrato muito antigo, de família, onde aparece a minha avó, com os seus filhos - ela teve doze - e que eu estou aqui representada, apenas com quatro

anos de idade, em Icaraí, no jardim da casa dela, há muitos anos. Eu nasci em 1908 ... é de 1912, esta fotografia.

Essa outra aqui é minha mãe, com todos os filhos: um, dois, três, quatro e cinco, os filhos ... E eu estou aqui, representada ao lado dela, muitos anos depois.

M.O. Que período é esse ?

L.M. Como ?

M.O. Que ano ?

L.M. Ih ! Agora não lembro do ano. [risos]

M.O. A Sra. tinha quantos anos, mais ou menos, nessa foto ?

L.M. Eu ... Não sei ...

Tirada na casa da Tijuca. Mamãe morou na Rua São Raphael, e nessa casa, a minha avó, com a família dela - ela teve 12 filhos - minha mãe está aqui, nessa

fotografia ... já muito apagada ... ela devia ter o quê ? ... Uns 15 anos, naquela ocasião ... 16 anos ...

Essa aqui representa as quatro gerações: minha mãe, eu, minha filha Eva, e a neta ... é a bisneta mais velha, mamãe, Marianna. [risos]

Aqui, também, uma fotografia antiga, de família, onde aparece minha mãe, com 10 anos de idade, aqui ... é esta aqui, e a Família Silva Telles ... E esses, vestidinhos de menina, são homens, porque o tio Augusto e a tia Eugênia só tiveram meninos, e não sei qual dos dois foi governador de São Paulo. Já não me lembro mais quem foi governador de São Paulo ... Tia Eugênia, tio Augusto, as irmãs de mamãe, e mamãe, aqui. Foi o governador, o famoso Silva Telles. Teve um que teve muita ligação com a arte, com tudo ...

Esse retrato, de uma tia que era muito bonita, data do começo da minha pintura, quando era aluna da Silvia Meyer. É um pastel. Agora, aqui tem, misturado, todas as datas.

Esses quadros aqui ... este representa o Convento, um Seminário da Bahia... Foi tirado da janela da minha casa, na beira do mar, quando meu marido foi comandante da Escola Aprendizes Marinheiros.

E lá, na Bahia, também eu fiz esse “Beco da Califórnia”, que é famoso - ainda tem seu lampião a gás, não foi modernizado.

Aqui, da Bahia também, esse púlpito da Igreja de São Francisco - esse é a lápis - e esse aqui é a óleo - são os barquinhos que eu via da minha janela.

Agora, o quadro de cima é moderno - é do ano passado - da Sala do Gian Guido - eu fiz a carvão, e depois, em casa passei para a tela, e fiz a óleo, o trabalho - um modelo vivo.

Esse pequenininho é do Parque Laje, que eu também fui aluna do Parque Laje, quando tentei ... saindo da Academia, vim me modernizar

Esse, e esse abstrato, é a única tentativa abstrata que eu fiz, e que não deu muito certo, na minha opinião.

Esses quadros são todos do meu quarto, assim, eu tenho o prazer de ver o que eu pintei , quando estou deitada.

Aquele quadro, que está lá em cima, foi pintado rapidamente, numa viagem ao Pantanal, em que o pôr-do-sol durou coisa de 20 minutos ... e apagou tudo.

Os outros quadros foram mais posados, e mais demorados. É uma lembrança das minhas pinturas, dos professores e das viagens⁵⁶¹

Este retrato é meu ... auto-retrato, com 18 anos. Foi feito na ocasião em que eu era aluna da Silvia Meyer... gostava muito de retrato ... É lá em minha casa, na Rua Visconde de Ouro Preto, que hoje é o Instituto Brasil Estados Unidos.

⁵⁶¹ D. Laura fez duas vezes a volta ao mundo uma de navio, e outra de avião, correndo quase todos os museus do mundo.

Esse quadro foi-me dado, no meu aniversário, por Cordélia Eloy de Andrade - que era minha colega - no dia dos meus anos - em vez de flores vivas, ela me deu umas para ficar, lembrando a nossa amizade.

Esse aqui é um desenho, também do tempo do estudo na Casa de Cultura Laura Alvim - um carvão.

E aqui é a porta do meu armário, com toda a bagunça de pintor [risos] ... que não vale a pena ser filmada [riso]

Esses também são desenhos. Eu gostei muito das aulas do Gian Guido. lá na Casa de Cultura, e aprendi coisas novas, lá. como por exemplo, fazer ... fazer croquis só com ... sem des ... sem uma linha ... só fazendo sombras. Mas esses são os clássicos desenhos, mesmo [risos] esses dois.

Este quadro foi o presente de casamento que Silvia Meyer, minha professora, me deu. É um retrato meu, daquela época. Foi tirado em 1929, antes do meu casamento - é um pastel. Infelizmente, o quadro caiu, quebrou o vidro, e na quebra, apagou um pouco os traços, que eram mais vivos.

Esse é um auto-retrato que eu fiz, e foi corrigido pela Silvia Meyer, durante as aulas particulares que ela me dava em minha casa.

Este quadro é do tempo da Escola de Belas Artes, da aula do Augusto Bracet. E este é que é o modelo, que era uma mulher, uma mulata forte, mas que era muito ... extremamente delicada, e por isso foi batiza ... apelidada 'mimoso elefante'.

Geralmente, o curso levava de 2a. a 6a., todos os dias, das 9 ao meio-dia. Os modelos posavam ... Quando posavam, desenhava-se a giz, no chão, a posição em que ele estava, para ele descansar, e voltar na mesma posição.

Da mesma época ... Só uma cabeça, não terminada ...

Quase todos os modelos eram mulheres. De vez em quando, só que a gente tinha um homem que posava e, naturalmente, de roupa de banho ... tanga ... nunca nu ... naquele tempo não se usava, ainda, e teve um até que reclamou. Quando fizeram com que ele se despisse, ele ficou indignado, achou ofensivo.

Esse é um desenho do primeiro ano da Escola - desenho figurado - da aula do Professor Lucílio de Albuquerque.

M.O. O outro ...

L.M. O outro desenho é clássico. Todo mundo conhece essas estátuas, que lá estão. nas Belas Artes ... reproduções - essas reproduções foram todas feitas graças a Deus

... graças a D. Pedro II, que conseguiu cópia dos originais em Paris. Hoje, não é mais permitido cópia sobre modelo, porque estraga.

São clássicos que D. Pedro II doou à Escola de Belas Artes.

O Professor Rodolpho Chambelland era bastante severo ! Quem ganhava ... brilhava, na aula, era Cordélia - sempre tirava dez - fazia uns quadros muito bonitos.

Esse aqui foi o melhor que eu fiz, nesse período da aula [risos] - a modelo era muito boa - posava para a gente - modelo antigo, dessas que nem respiram, ficam tão imóveis, que nem respiram ... para a gente poder posar Como ela já estava mais velha, ela não posava nunca de frente, só posava de costas [risos] ... São detalhes que eu estou lembrando, agora, de repente. Eu queria ser aluna do Portinari, que naquele tempo era professor de uma escola ao lado do Palácio do Catete, mas ele só podia ... eu levei este desenho, para ver se ele me aceitava. Ele disse que sim, mas as aulas eram só à noite, e meu marido disse que não [risos].

Esse desenho é um dos muitos que eu fiz, na aula do Rodolpho Chambelland, que era no primeiro andar da Escola, onde hoje estão expostos os holandeses - vários quadros. Este modelo posava muito bem - me recordo dele, porque era um ótimo modelo. E o Rodolpho, como disse, muito severo, só me deu grau dez ... sete ! [risos] ... acho que eu não merecia mesmo mais. Está pronto ! Esta aí !

Esse é um dos modelos da classe de desenho figurado, do Professor Lucílio de Albuquerque - foi o primeiro ano da Escola, isso é, início de estudo. E esse aqui é um modelo masculino - que eram raros, na Escola - posando de tanga, conforme a praxe [risos] ...

Modelo masculino, que posou lá na sala do Professor Chambelland, e aqui, um retrato, feito nessa ocasião.

No tempo em que eu fui aluna da Silvia Meyer, ela mandou eu copiar uma estátua, que foi presente de casamento a meus pais, e aqui está a cópia - muito mal feita, muito mal retocada, porque ela estava descascando, e eu retoquei ...

M.O. Nós estamos encerrando a entrevista com D. Laura Maia, e eu gostaria de saber se a Sra. quer falar mais alguma coisa⁵⁶², e agradecer à Sra. a boa vontade de mostrar tanta coisa.

L.M. Eu também quero agradecer por ter uma pessoa assim tão interessada em meus velhos desenhos e pinturas, muitos dos quais eu já tinha até esquecido. Foi muito bom lembrar ! Agradeço à entrevistadora, que foi muito compreensiva.

⁵⁶² L.M. Gostaria de acrescentar mais alguma coisa que não me foi perguntada mas que é muito importante. Tenho uma filha única Eva Maia Machado de Oliveira que sempre me animou na minha pintura e que é uma grande alegria na minha vida. Teve 8 filhos que por sua vez me deram 17 bisnetos, fazendo-me sentir uma matriarca feliz.

M.O. Está bom ! Obrigada !

4.1.3 Cordélia de Andrade⁵⁶³

M.O. Nós vamos iniciar uma entrevista com a artista plástica Cordélia Eloy de Andrade.

C.A. de Andrade

M.O. ... de Andrade. Então, D. Cordélia, a primeira coisa que eu gostaria de saber da Sra. é a origem, não é, seus familiares, sua formação ...

C.A. Formação ... mineira: pais mineiros, alguns irmãos mineiros, e eu, nascida no Estado do Rio ... mas na divisa ... sou considerada mineira, porque era numa divisa de apenas cem metros de diferença. O que mais você quer saber ?

M.O. Eu quero saber como é que a Sra. iniciou nas artes plásticas.

⁵⁶³ Nascida em 11 de novembro 1914. Foi aluna de Augusto Bracet e dos Irmãos Chambelland (Rodolpho e Carlos) e Diretora da Escola de Belas Artes

C.A. Ah ! Eu estudav ... era interna no Colégio Regina Celi. Depois, mais tarde, quando acabei o curso lá, eu vi ... eu comecei a me interessar por desenho. Então, procurei um professor de desenho - que tinha ateliê na Rua Assembléia, um grande professor, Professor Carlos Chambelland - e comecei a fazer desenho com ele - com restrições, porque tinha nu, e meu pai, como mineiro, ficava receioso, mas fiz um curso com ele, e mais tarde eu fazia um curso, também, de anatomia - no Instituto Anatômico, aqui na ... perto da Santa Casa - e trabalhava até para um médico, Dr. Arnaldo de Moraes - fazia desenhos para ele. Eu passava pela porta da Escola, e via muitas moças ali, do lado de fora. Então eu perguntei o que elas faziam ali, e elas me responderam: - “Ah! estamos aqui estudando arte. Nós somos alunas aqui, estamos nos preparando para o vestibular”. Então, entrei lá, e soube que tinha um professor nos porões que se chamava ... Professor Marques Junior. Eu me interessei, e comecei a freqüentar as aulas e, pouco tempo depois, houve um vestibular lá. Eu quis fazer, mas ele me disse, até, que não valia a pena fazer, porque eu tinha muito pouco tempo de preparo, mas eu me arrisquei ... fui ... e fiz ! ... E tirei a nota mais alta, no desenho. Então, entrei para a Escola, comecei a freqüentar. Fui aluna do Professor⁵⁶⁴ A primeira ... o primeiro contato que eu tive com a Escola foi com o Professor Rodolpho Amoêdo, que era professor lá, mas ele era

⁵⁶⁴ Augusto Bracet

muito severo. Eu, então, fui à sala dele, e ele disse logo que eu não tinha jeito absolutamente nenhum, que eu desistisse, que fosse ser dona de casa, mas que aquilo não interessava, porque eu não tinha tendências para ser artista.

M.O. Era muito difícil, nessa época, ser artista ? Uma mulher ...

C.A. Era !!! Muito difícil! Muito difícil, mesmo! O vestibular era muito “puxado”, tinha muito desenho, tinha perspectiva ... Então, nesse mesmo dia em que o Professor Amoêdo me tirou as ilusões de ser aluna dele, eu subi ao segundo andar - e era Professor de pintura o Professor Augusto Bracet. Então, eu cheguei lá ... eu dei um golpe: - “Oh! Professor Amoêdo, eu vim procurar o Senhor. Conheci o Senhor, achei tão simpática a sua figura, que eu queria ser aluna sua, Professor Amoêdo.” Ele disse: - “Mas eu não sou Amoêdo, eu sou Augusto Bracet”. Eu disse: - “Então, foi engano, um mero engano de nome, mas eu quero ser sua aluna.” Entrei para a Escola, e fui fazendo os cursos. Primeiro, como aluna livre, mais tarde é que eu fiz, então, o curso oficial.

M.O. E, dessas mulheres participantes da Escola, a Sra. conheceu a Sarah Villela ? ... Georgina de Albuquerque ?

C.A. Georgina de Albuquerque, muito !!!!!!!!!!!!!⁵⁶⁵ Ela era professora de desenho, lá. E eu fiz alguns trabalhos, com ela, ao ar livre. Era uma boa professora, uma grande artista ! Ela era casada com Lucílio de Albuquerque, mas ela era prepotente [risos]
... Bem ...

M.O. A D. Laura Maia disse que ela era meio mandona... [risos] Brigava com o Lucílio ...

C.A. Brigava muito! Era uma coisa incrível, você nem imagina! ... [risos] Nessa ocasião, fui colega de Laura, lá na Escola. Laura, Celita! Ih! Outras muitas pessoas, que mais tarde ... outras desistiram ... casaram e desistiram ... O que mais a Sra. quer saber ?

M.O. Eu também queria saber se a Sra. conseguiu fazer exposições particulares, individuais ...

C.A. Ah! Fiz! Fiz exposi ... E! Fiz exposição no Salão Nacional ... no Salão Oficial, Salão Nacional de Belas Artes, que era feito pelo Ministério da Educação. Eu tenho

⁵⁶⁵ Severa

as premiações todas, de lá, inclusive, Medalha de Ouro, e só não fui para a Europa porque eu já tinha ido, e meu pai, já de meia-idade ... eu não queria deixá-lo, mas eu ... fui ... todos os prêmios do Salão Nacional de Belas Artes eu tive. Agora, lá, eu expunha tudo: expunha paisagens, expunha figura ... A minha especialidade maior é figura: nus, retratos ... Mas, depois, eu comecei a pintar flores, e acharam minhas flores tão boas, que me quiseram mais como ... Hoje em dia, eu faço muito quadro de flores e paisagens, porque retratos são sempre mais difíceis de fazer - as pessoas interessadas em ter retrato não têm condições de mandar fazer.

M.O. E a Sra. acha que a obra da Sra. tem influência estética mais do Bracet, ou de qual outro professor ?

C.A. Do Bracet. Bem, minha formação toda de pintura foi feita pelo Professor Bracet - pintura sempre com técnica, com tintas empastadas ... Ele não pintava muito apurado, não, para não ficar como se fosse um desenho colorido. Ele exigia que nós trabalhássemos textura. Dêsemos textura, aos quadros que pintássemos. E dessa época do Bracet eu pintei - último ano da Escola - eu pintei um quadro que se chamava ...⁵⁶⁶ que eu entitulei de “Nu”: é uma figura de mulher nua, de costas, e se via o rosto dela no espelho. Esse quadro foi adquirido pelo Ministério da Educação.

⁵⁶⁶ “A faceira”

e faz parte da pinacoteca, hoje, da Escola de Belas Artes. De maneira que eu tenho a honra de ter um quadro na pinacoteca da Escola de Belas Artes. Recentemente ... esta diretora de agora, que é notável - ela faz exposições como se fossem exposições na Europa - muito bem montadas ... e eu tive a surpresa de me dizerem: - “Cordélia, tem um retrato seu lá”. Fui lá e, realmente ... Senti muita emoção: eu estava ao lado do Chambelland ... do Rodolpho Chambelland - do irmão do Carlos Chambelland - e do Henrique Cavalleiro. Rodolpho Chambelland foi meu professor de modelo vivo. A técnica que eu tenho, de desenho, é toda aperfeçoada com Rodolpho Chambelland.

M.O. E havia, assim, um constrangimento, em relação à aula de modelo vivo?

C.A. Não. Havia alguma ... pouca, pouca coisa ...

M.O. E a carreira de artista plástica feminina, a Sra. acha que foi uma carreira difícil, por ser mulher, ou isso não ...

C.A. Não. Não. Difícil, não. É que as mulheres têm menos possibilidade de se dedicarem. Poucas se dedicaram mais à pintura, pelas condições monetárias, porque

é uma coisa onerosa, pois gasta-se tintas, telas, e o trabalho é demorado, de maneira ... Mas eu fui sempre muito bem sucedida, graças a Deus.

M.O. Outra coisa que eu gostaria de saber da Sra.: a Sra. foi Diretora, não é, da Escola de Belas Artes.

C.A. Fui Diretora da Escola de Belas Artes.

M.O. Qual o período ?

C.A. No período antes da minha aposentadoria. Eu hoje estou com oitenta anos ... estou aposentada há dez anos, não é ? Foi ... antes ... Agora você tem que fazer o cálculo ... Há dez anos atrás, qual é o ano que estávamos ? Fui Diretora, e era muito querida. Tinha o Reitor ... o Reitor era formidável ...⁵⁶⁷ é o Pollillo, que me dava todo o apoio ... Eu consegui muita coisa interessante, para a Escola ... ajudei muito, na organização das salas, na manutenção dos cursos ... Foi muito prazer... foi muito agradável para mim ... coroou a minha carreira ! ... [bastante barulho externo]

M.O. A Sra. poderia mostrar um pouco da obra da Sra., aqui dentro do ateliê ?

⁵⁶⁷ Adolfo

C.A. [risos] Tudo isso aqui é meu.

O que eu posso mostrar a você é o último trabalho que eu fiz na Escola de Belas Artes - apenas o modelo, porque a paisagem - a marinha - eu tive que fazer lá no Recreio dos Bandeirantes. Fazia-se o croquis, e depois eu aproveitei ... pintei o modelo ao ar ... no terraço da Escola de Belas Artes - naquele tempo, ainda não havia esses edifícios todos aqui ... nós podíamos posar o modelo nu lá, que não havia confusão nenhuma.

E depois eu fiz a marinha, lá no Recreio dos Bandeirantes.

Esse outro quadro aqui, eu pintei na última viagem que eu fiz a Portugal ... eu pintei essa marinha lá ... é um porto de pescadores - nunca vi movimento tão grande de peixes como nesse local.

Mas, eu considero esse tema mais importante, porque é um documento. Quando a Escola de Belas Artes mudou lá para o Fundão, naquela ponte que se atravessa hoje ainda, ali, nós ... agora não tem mais ... eles tiraram uma ... fizeram um remanejamento desse lago todo, e ali, hoje, é uma cidade - só de CIEPs tem 2 ou 3. Mas foi o último trabalho que eu fiz ... o primeiro trabalho que eu fiz em relação à mudança da Escola de Belas Artes.

Essa figura aqui - já que você vê que eu não sou só paisagista, faço figuras, também - é um empregado meu, da fazenda - é um mateiro, é um homem encarregado só de escolher, na mata virgem, as árvores que podem ser eliminadas para fazer madeiramento para construção. Ele era índio, e morreu no mato - foi encontrado morto, pelo cachorro dele. É uma figura interessante ... ele era todo ... com a roupa toda rota, porque andava no meio do mato. Mato fechado mesmo !

Esse aqui é um trabalho que eu fiz, ultimamente, documentando a flora nossa ... a mais rústica.

Das flores, as que eu mais aprecio são as rosas. Então, pintei esse quadro de rosas, que agrada muito às pessoas, pelo movimento de sombra, luz...

É dá uma flor ... a flor é pequena. Eu documentei a flor de uma árvore que tem lá na fazenda ...⁵⁶⁸ é tão copada, que embaixo dela nós agasalhamos quatro carros - para ver o volume da copa da árvore - e deu a flor, mas a flor é pequena ... mas eu então aumentei - para documentar, para dar uma alegria, ao pessoal da fazenda, porque eu sou mineira, e fazendeira. [risos]

Aqui tem coisas da Bahia, nas viagens que eu faço. Tem a Igreja de Nossa Senhora do Rosário.

Esse quadro é ali da Praça Quinze, no box das embarcações dos pescadores. Eles entravam aqui ... tinha um grande mercado de peixe, e se instalavam, tiravam o

⁵⁶⁸ Jatoba

peixe e levavam para o mercado. Eu fazia isso em conjunto com meus alunos. Eram quarenta alunos, e eu dividia em turmas de quinze, vinte, e íamos para lá, pintar. Mas eu pintava também para eles verem como eu me conduzia, e isso os estimulava muito, porque quando eu fazia assim, eles produziam muito melhor porque, além das minhas palavras, eles tinham a possibilidade de ver como eu me conduzia.

Eu gosto muito de *crayon* de fazer retratos a *crayon*, principalmente moças, e essa aí era uma aluna da Escola de Belas Artes - Elizabeth - e eu a pintei com muita alegria. Fiz dois quadros - o outro, em outra posição. Do outro, ela gostou mais ainda, porque parecia mais jovem. Ela tinha dezessete anos, mas aí já parece uma moça de 20. Então, ela preferiu [risos] o outro.

Ali, é na minha fazenda, também, em Poços de Caldas. Era um detalhe do meu jardim.

Aqui estão os navios que estavam em restauração ... então, fiz esse detalhe, para matar as saudades⁵⁶⁹. [emoção]

M.O. A família da Sra. sempre mexeu com fazenda ?

C.A. Sempre !!! Meu pai ... meus avós ... eram fazendeiros ... os avós do meu marido são ... eram fazendeiros ... Toda a vida nós tivemos fazenda

⁵⁶⁹ Este é um trabalho que D. Cordélia fez da Escola de Belas Artes olhando para o Caneco

M.O. E todos os irmãos da Sra. moraram aqui no Rio, ou moraram em Minas ?

C.A. Não. Moraram bem... Meu pai, quando ... ele teve que vender a fazenda e vir morar aqui no Rio de Janeiro. Foi nesse período que nós ...

M.O. Em que ano, mais ou menos ?

C.A. Foi em mil ... novecentos ... Em que ano ? As datas é que são difíceis ...

M.O. Mais ou menos.

C.A. É. Mais ou menos mil ... novecentos ... e nove ... e dez . 1910. Precisamente 1910⁵⁷⁰, porque eu era recém-nascida, e ele foi morar em Niterói. Eu era muito gorda, eles me levavam para a praia, e eu boiava com a cabeça para baixo. [risadas]

M.O. E como é que era o Rio de Janeiro, mais ou menos, nesse período da infância da Sra. ?

⁵⁷⁰ A data precisa é 1914

C.A. Calmo muito calmo. Meu pai veio da fazenda, e procurou morar em um lugar sossegado. Foi morar justamente em Inhaúma, nos Pilares, no lugar em que meu avô Gaspar ... que tinha conversado com aqueles tropeiros ... e que depois foi fazendeiro em Minas. Então, o meu pai foi morar na Ilha de Paquetá. O que é mais que você queria saber, que estava falando ?

M.O. Eu queria saber como é que era o Rio de Janeiro, nesse período ...

C.A. Era tranqüilo.

M.O. Mas a Sra. ... tinha quantas irmãs ?

C.A. Éramos 11. Depois nasceu... Éramos dez. depois nasceu o 11. Mas meu pai...

M.O. Quantas mulheres ?

C.A. Éramos seis mulheres e seis⁵⁷¹ homens.

⁵⁷¹ Eram cinco homens

M.O. E como é que era, a Sra. saía, assim, para baile, com as irmãs, como é que era ?

C.A. Não, isso não havia ... Havia essas festinhas caseiras, mas não ... festas de baile, não. No meu tempo não havia nada disso, ainda ... não ...

M.O. Mas, então, como é que a Sra. casou ? Tinha que namorar em casa ?

C.A. Não !!! Eu morava ...⁵⁷² eu queria falar nessa casa ... Meu pai foi morar nos Pilares, porque era uma casa que se chamava dos Pilares, porque tinha uma porção de colunas. E quando ele mudou para lá, a minha irmã, curiosa, foi mexer no sótão, e descobriu uma caixa cheia de cartas da Princesa Izabel.

M.O. Olha !!!!! Que interessante !!!!! E aí, vocês doaram, as cartas ?

C.A. É. Nós mandamos ... a minha irmã mandou para a Princesa Izabel - teve correspondência com ela, e mandou essas cartas, e ela deu a assinatura da “Ilustração Francesa”, durante seis anos, de agradecimento para a minha irmã. Então, você vê como era a casa antiga: tinha sido um pouso da Família Imperial,

⁵⁷² Em Pilares

quando viajava pelo interior do Estado do Rio. Depois, destruímos essa casa e fizemos uma casa nova, lá.

M.O. E na família da Sra., tem algum outro artista ?

C.A. Olha, eu tenho que dizer: quase todos são artistas, porque essa minha irmã Paula, a mais velha, quase que fazia de tudo - a doceira - fazia de tudo ... até sapatos, ela sabia fazer. Fazia sapatos ... costurava ... A outra também ... foi professora de trabalhos manuais, em Juiz de Fora ... A outra, Eunice, foi professora de francês, em Juiz de Fora, também casou-se ... e foi morar em Juiz de Fora ... Antes, morávamos todos aqui, no Rio, depois, moráramos em Cosme Velho. Depois, tem um irmão ... É, a família toda tem aptidões. A minha irmã, que faleceu também, a Lígia, que era dentista, pintava comigo, e teve bastante prêmios, nos Salões, e a caçula, que é advogada, e com quem eu estou atualmente ... somos três: Joaquim está com 93, a Yeda, que está com 72⁵⁷³, e eu, que estou com 80 anos. Somos os três velhinhos. Minha irmã pinta bem, também.

M.O. E por falar em Salão, a Sra. foi premiada no Salão de 71, não é ? Foi 71 ?

⁵⁷³ A idade exata é 70 anos

C.A. Não ! Antes de ... Ah ! ... Em muitos salões !!! O primeiro prêmio que eu tive no Salão foi aquele ali. Eu exponho desde que eu estreei ... no Salão Nacional de Belas Artes ... Era patrocinado pelo Ministério da Educação e Cultura ...E eu fiz o quadro e mandei para o Salão, sem avisar ao meu professor, que é o Augusto Bracet. Era um Salão em que eu queria concorrer, e eu achava que eu não devia dizer, porque eu não o fazia durante as aulas - eu o fazia fora do horário de aulas, no ateliê - lá onde é o Museu de Belas Artes. E ele, correndo o Salão, disse-me: - “Escute aqui, quem é essa Cordélia ? Você tem alguma irmã Cordélia?” Eu disse: - “Tenho. Eu” - “Como é que você mandou um quadro para o Salão, sem a minha autorização?” E eu tive a Medalha de Bronze. Foi a minha primeira Medalha. Medalha de Bronze.

M.O. D. Cordélia, eu queria saber se havia algum constrangimento em relação à aula de modelo vivo, com a presença feminina ?

C.A. Não. Inicialmente, quando eu entrei para o curso de Carlos Chambelland, houve constrangimento do meu pai, que era mineirão, achava que não era próprio, o local. Mas, depois, ele foi ao ateliê do Professor Carlos Chambelland, que era na Rua da Assembléia, viu o ambiente sério, sisudo, e ficou muito satisfeito. E nessa

oportunidade, eu já estava na Escola de Belas Artes. Eu tive a honra e a glória de ser aluna de um grande professor: Rodolpho Chambelland. Era uma coisa extraordinária, e esse homem, esse artista, se entusiasmou comigo, e eu com ele, e nos esforçamos muito, eu em atender ao que ele queria, e ele em me ministrar tudo o que eu podia saber, porque a minha parte, em desenho, é muito sólida. E frequentei a Escola de Belas Artes durante muitos anos - quatro anos: eu tinha ateliê de manhã, das 8 ao meio-dia; depois, das duas às seis, era modelo vivo.

M.O. A Sra. tinha me dito que para ser artista plástica, naquela época, era muito difícil ... os custos ... a tinta era muito cara ...

C.A. Muito !!!

M.O. Então, a maioria das mulheres que estavam na Escola de Belas Artes, eram mulheres da elite ?

C.A. Eram, geralmente, filhas de famílias abastadas. Agora, a Escola ... quando eu entrei para lá, eu peguei um tempo áureo. Durante dois anos, eu recebia, no fim do mês, uma coleção de tintas francesas “LeFrank”, e recebia, cada mês, uma tela -

aquele nu que eu lhe mostrei lá, que foi o último trabalho que eu pintei na Escola, foi feito em uma tela e em um chassis fornecido pela Escola. Quer dizer que eu não tinha despesas. E os pigmentos já eram caros, naquela ocasião. Mas as moças, geralmente, iam lá ... poucas se dedicaram muito. Uma delas você já entrevistou: a Laura Maia.

M.O. Estamos encerrando a entrevista com D. Cordélia de Andrade, e eu gostaria de deixar os nossos agradecimentos. Obrigado.

ANEXO 2

QUESTIONÁRIO

1) Quais são as origens de seus familiares ?

R. Classe média: pai alemão, médico, e mãe suíça, nascida na Bahia e tendo estudado na Alemanha; irmãos médicos e militares, brasileiros.

2) Quais os papéis e funções de cada membro da família em casa e no mundo? Fale sobre a organização do cotidiano (horários, hábitos), espaço físico da casa, meios de transporte utilizados e bens materiais, como imóveis, automóveis, telefone etc.

R. Aos 95 anos, com a vista provisoriamente apagada não posso pintar. Antes, pintava 5 a 6 horas por dia e cuidava da casa e do jardim. Criei um filho, acompanhei sempre meu marido e (ver curriculum em anexo).

3) Quais as relações com o mundo exterior ? (amigos, diversões, namoros, bailes, atividades culturais e esportivas, espaço físico por onde circulava)

R. Em que época? Até a adolescência, sempre em casa, no Alto da Tijuca, num grande terreno maior que uma chácara, caçava e subia montanhas com pai, os irmãos e quatro cachorros policiais. Depois, os cursos de arte, sob o controle da mãe: a

ENBA (sempre sob as vistas da mãe, com coleguismo e o amor de Quirino). Sete anos de noivado, o casamento e a ida para os cinco anos na Europa, que duraram de 1929 a 1934. (Roma, Paris, Wiesbaden, na Alemanha, e outras viagens no continente europeu).

4) Quais foram os acontecimentos políticos e sociais, nacionais e internacionais, de relevância na juventude ? (arrolar os acontecimentos políticos, doenças, epidemias, catástrofes e tragédias)

R. Eu vivia num mundo de sonhos, em plena floresta. Lá chegaram os ecos fortes da guerra de 14 (A I Grande Guerra); a gripe espanhola ... Mas os Natais com pinheiros transportados da Alemanha, os brinquedos, as canções tradicionais estavam mais presentes.

5) Qual a formação intelectual e profissional ? Houve influência da família e de outras pessoas na formação e nas posições profissionais ?

R. As primeiras leituras, sempre em alemão; os temas de aventura e arqueologia, os contos de fada vieram da mentalidade alemã. Os Natais, as plantas e os cachorros, o mar e as montanhas. Não sou intelectual, mas interesse-me por artes muito antigas, ou as modernas, porque são coisas de fazer e de beleza, assunto de interesse maior

de minha vida, junto com Quirino e Italo. O resto, eu li nas viagens, nas paisagens e cidades que visitei. Bringes, Paris, Roma ...

6) D. Hilda estudou na Escola De Belas Artes ? Em que período a Sra. estudou ?
Fale sobre as figuras marcantes nos estudos (colegas e professores), seus perfis.

R. (ver curriculum). Amoêdo, professor, Batista da Costa, idem, eram bons exemplos. O Prof. Bracet, que ensinava pintura, pendurava um pano preto sobre a luz, para forçar um *meio-tom*; ficava tudo falso, como a pintura dele. Os nus muito amarelados.

7) Sua avaliação do sistema de ensino, do clima e do ambiente na Escola de Belas Artes. Fale das atividades extracurriculares proporcionadas pela instituição, rotinas, atividades obrigatórias, relacionamentos com os docentes e os colegas.

R. Para quem saia de Niterói e assistia aulas noturnas (com a mãe sempre junto) o aprendizado acadêmico parecia útil; nos primeiros anos, era coisa nova. Não havia nada mais do que aulas, o trabalho nos *ateliers*, as grandes merendas, divididas com quem não tinha meios para comprá-las.

8) Havia muitas mulheres que freqüentavam as aulas ? Havia aula, em lugar separado, para as mulheres e para os homens ? Havia constrangimento em relação à aula de modelo vivo ?

R. Havia a escultora até hoje viva, talento, e produção de alto gabarito. Outras colegas cujo nome não me lembro; uma outra, filha de artistas, viajava constantemente à Europa (não me lembro o nome). Ninguém se constrangia com modelos vivos, na maioria homens usando tangas e não me lembro de nenhuma malícia a respeito.

9) Fale sobre as Exposições Gerais da Escola Nacional de Belas Artes de 1926, 1927, 1928, 1929 e das mulheres participantes (catálogo em anexo). Era muito difícil, nesta época, ser artista ?

R. Um professor recomendou-me pintar almofadas. Revoltada, procurei Georgina de Albuquerque, em Niterói. e nela reconheci talento e profissionalismo (ver mulheres nas exposições).

10) Dessas mulheres participantes das Exposições, a Sra. conheceu Sarah Villela ? Georgina de Albuquerque ? e outras ?

R. D. Georgina (ver curriculum). Sarah Villela estudava na Escola, na mesma aula, onde, antes de conhecer Quirino Campofiorito, eu ia com a mãe de táxi, desde a Tijuca, na Rua Barão de Mesquita n. 394.

11) Qual a importância do casamento para a vida artística ?

R. O casamento de 1929 foi possibilitado pelo Prêmio de Viagem à Europa (cinco anos na Itália e na França (Roma e Paris). O casamento começando assim com 5 anos de estudos conjuntos (ver curriculum) cimentou uma dedicação total à família e ao profissionalismo artístico.

12) Fale sobre a pintura da Sra., principalmente, antes da viagem para Roma e Paris (influência estética)? Quais as influências dessa viagem na pintura ?

R. Tudo mudou. Lá aprendemos a nos libertar do academicismo e voltamos em 1934 para começar a nossa verdadeira carreira profissional como artistas plásticos modernos. Quero repetir. o que importa começou depois de 1930.

13) Fale sobre a sua trajetória artística.

R. Ver texto autoral de Hilda, no catálogo da exposição de 90 anos e vídeo sobre Quirino com declarações de Hilda. O *vídeo-maker* é o cineasta Luiz Carlos “Bigode”.

Obs. Final: (Dito a Italo): Nada sabíamos na Escola de Belas Artes sobre a Semana de Arte Moderna de São Paulo. Só depois de 1940 e 50 é que se discutiu isso”. Entre 30 e 34 descobrimos Cezanne, o cubismo, as lembranças de Modigliani e das vanguardas dos anos 20, na atmosfera boêmia da Coupole e dos outros cafês do Boulevard du Montparnasse, da Rue de la Gaité, nos *ateliers* daquele bairro da rive gauche e do Quartier Latin.